

Università degli Studi di Siena
Università degli Studi di Napoli 'Federico II'
Centro Di

Nn. 157-158, Gennaio-Aprile 2015

Sommario

Università degli Studi di Siena,
Università degli Studi di Napoli 'Federico II'
Centro Di della Edifimi srl

Rivista fondata da
Mauro Cristofani e Giovanni Previtali.

Redazione scientifica:
Fiorella Sricchia Santoro, direttore

Francesco Aceto, Benedetta Adembri,
Giovanni Agosti, Alessandro Angelini,
Alessandro Bagnoli, Roberto Bartalini,
Evelina Borea, Francesco Caglioti, Laura
Cavazzini, Lucia Faedo, Aldo Galli, Carlo
Gasparri, Adriano Maggiani, Clemente
Marconi, Marina Martelli, Vincenzo
Saladino, Fausto Zevi.

Segretari di redazione:
Benedetta Adembri, Alessandro Bagnoli.

Consulenti:
Paola Barocchi, Sible L. de Blaauw,
Caroline Elam, Michel Gras, Nicholas Penny,
Victor M. Schmidt, Carl Brandon Strehlke,
Andrew Wallace-Hadrill, Paul Zanker.

Redazione:
Università degli Studi di Siena,
Dipartimento di Scienze storiche e
dei Beni culturali
via Roma 47, 53100 Siena,
e-mail: prospettiva@unisi.it

Direttore responsabile:
Fiorella Sricchia Santoro

© Copyright: Centro Di, 1975-1982.
Dal 1983, Centro Di della Edifimi srl,
Lungarno Serristori 35, 50125 Firenze.
ISSN: 0394-0802
Stampa: Alpi Lito, Firenze, luglio 2016

La rivista è stampata grazie anche al contributo
della Biblioteca Umanistica dell'Università
degli Studi di Siena

Pubblicazione trimestrale.
Un numero € 26 (Italia e estero). Arretrati € 29.
Abbonamento annuo, € 100 (Italia), € 150 (estero).

È attivo il sito di 'Prospettiva'
www.centrodi.it/prospettiva
dove acquistare in formato PDF: singoli articoli,
fascicoli (dall'anno 2012) e abbonamenti.
Un numero in PDF € 20 (Italia e estero).
Abbonamento annuo di 4 numeri in PDF € 80
Abbonamento in PDF + cartaceo:
Italia € 150; Estero € 200

Distribuzione, abbonamenti:
Centro Di della Edifimi srl
via de' Renai 20r, 50125 Firenze,
telefono: 055 2342668, fax: 055 2342667,
edizioni@centrodi.it www.centrodi.it

Autorizzazione del Tribunale di Firenze n. 2406 del 26.3.75.
Iscrizione al Registro Operatori di Comunicazione n. 7257.



Associato all'Unione Stampa Periodica Italiana

Saggi:

Roberto Bartalini	Ambrogio Lorenzetti a Montesiepi. Sulla committenza e la cronologia degli affreschi della cappella di San Galgano	2
Rosanna De Gennaro Paolo Giannattasio	Messina nel diario di viaggio e nei disegni di Willem Schellinks	19

Contributi:

Gail E. Solberg	Taddeo di Bartolo e Rinaldo Brancaccio a Roma: Santa Maria in Trastevere e Santa Maria Maggiore	50
Alessandro Angelini	Una 'Sant' Agnese di Montepulciano' di Domenico Beccafumi. Per una revisione dell'attività giovane del pittore	74
Andrea Giorgi	"Domenico dipintore sta in chasa di Lorenzo Beccafumi". Di alcuni documenti poliziani intorno al culto di Agnese Segni e ai suoi riflessi in ambito artistico (1506-1507)	94
Claudio Gulli	Il cataletto di Girolamo del Pacchia per la Compagnia di San Bernardino a Siena	104
Giovanni Agosti	Una cartellina tizianesca	122
Patrizia Tosini	La committenza Boncompagni e Guastavillani nella chiesa dei Cappuccini a Frascati: un'aggiunta per Niccolò Trometta e un'ipotesi per il 'Pittore di Filippo Guastavillani'	132
Fausto Nicolai	Cesare Nebbia e la decorazione della cappella Florenzi a San Silvestro al Quirinale. Il contratto del 1579 e i rapporti con Girolamo Muziano	142
Stefano De Mieri	Una pala napoletana di Alessandro Casolani: il "Sant' Alfonso quando riceve l'habito sacerdotale dalla Madonna"	152
Marco Tanzi	Tanzio da Varallo: un ritratto napoletano	162
Tomaso Montanari	"Chi perde vince": un 'Salvatore' di Gian Lorenzo e Pietro Bernini (1617-19 circa)	176
Jacopo Stoppa	Il <i>curriculum</i> di Ferdinando Porta nelle carte di Marcello Oretti	192
	English Abstracts	205

Il cataletto di Girolamo del Pacchia per la Compagnia di San Bernardino a Siena

Claudio Gulli

Fra la fine degli anni settanta e l’inizio degli anni novanta del secolo scorso, gli studi sulla ‘maniera moderna’ a Siena hanno subito una vera e propria rifondazione: basti confrontare le schede cinquecentesche di Piero Torriti, nel catalogo della Pinacoteca Nazionale di Siena (1977), pure a loro modo encomiabili, con i profili dedicati ai singoli artisti nel catalogo della *Collezione Chigi-Saracini* (1988) o della mostra su *Domenico Beccafumi e il suo tempo* (1990). Si troveranno una serie di cambi di attribuzione – alcuni riguardanti opere di importanza non secondaria – diversi inediti, interi cicli di affreschi riscoperti, nuovi elementi compresi grazie alle fonti o ai restauri, cronologie sistemate con l’ausilio dei registi documentari, personalità artistiche per la prima volta individuate.¹ Da quel momento in poi è stato quindi agevole intendere il percorso di Girolamo del Pacchia (1477-1530 circa) e capire come il pittore, in un quinquennio (1513-1518), produca un salto di qualità netto ed esaltante, posizionandosi a poca distanza dai più celebrati Sodoma e Beccafumi. Il primo ad accorgersi che il *corpus* del Pacchia andava distinto da quello di Giacomo Pacchiarotti (Siena, 1474-Viteccio (Si), 1540), con il quale era stato confuso dalle fonti a partire dal Seicento, era stato Gaetano Milanesi.² Nel 1982, Fiorella Sricchia Santoro ha interpretato questa sovrapposizione di nomi come segno di un discepolato del Pacchia presso il Pacchiarotti, che avrebbe quindi assunto in seguito il nome e il ‘marchio’ del maestro. La studiosa proponeva di riconoscere in un gruppo di opere la possibilità di una collaborazione fra i due pittori,³ che sono poi rientrate a titolo esclusivo nel nuovo profilo del Pacchiarotti emerso dalle ricerche di Alessandro Angelini.⁴ Si è invece affermata l’opinione di Milanesi secondo cui la prima menzione riguardante Girolamo

sia da identificare in un passo dell’inventario dei beni lasciati da Neroccio di Bartolomeo de’ Landi, datato novembre 1500, dove si cita “uno tondo di serpentino picholo, ha el Pachia sta a Roma”.⁵ Più di recente, Angelini ha proposto di identificare la mano del Pacchia nel fregio con ‘Storie dei Santi Pietro, Paolo, Caterina d’Alessandria e Agostino’ e nelle ‘Sibille’ dei plinti angolari affrescate a monocromo nel registro inferiore della cappella Basso della Rovere in Santa Maria del Popolo, un cantiere controllato da Bernardo Pinturicchio ma la cui esecuzione sarebbe stata delegata ai collaboratori senesi, Pacchiarotti e Pacchia, fra il 1500 e il 1502.⁶ Sarebbe questo il primo impegno noto del pittore, cui farebbe seguito la partecipazione all’impresa decorativa del soffitto della Libreria Piccolomini nel Duomo di Siena, sempre al seguito del Pinturicchio.⁷ Dopo questa partenza, al di là delle due tavolette con la ‘Carità’ e la ‘Fortezza’ della Pinacoteca Nazionale di Siena (inv. 379 e 381), da ribadire al Pacchia,⁸ la sua carriera di pittore riemerge con il trittico dell’oratorio della Misericordia a Siena, databile verso il 1508-10, una ‘Madonna col Bambino fra i Santi Paolo e Antonio Abate’.⁹ Il modello pinturicchiesco, mediato dal linguaggio del maestro Pacchiarotti, è ancora normativo, ma già si intuisce la svolta stilistica che ha in serbo Girolamo. In questo momento va anche collocato il ‘San Paolo’ a mezza figura della Bob Jones University Art Gallery a Greenville, pubblicato da Roberto Bartolini nel 1996.¹⁰ Lo scarto che intercorre fra le due pale seguenti, le prime in cui il Pacchia dimostra autonomia di linguaggio – l’‘Ascensione’ per la chiesa di San Niccolò del Carmine (1512 circa) e l’‘Incoronazione della Vergine’ per la cappella Balisteri nella chiesa di Santo Spirito (1513) (fig. 1) – ha giustamente indotto Angelini a parlare di una “‘crisi culturale” del pittore, di un suo passaggio radicale alla ‘maniera moderna’”.¹¹ Il dipinto di Santo Spirito è probabilmente il capolavoro del Pacchia: tre santi in ginocchio nell’ordine inferiore reagiscono diversamente a quanto si svolge nei cieli: San Pietro, al centro, ammutolito, con la testa sorprendentemente scorciata, lo sguardo pensoso e le braccia aperte; San Giovanni, irretito dalla visione; San Paolo, rivolto dall’altra parte, ma certamente immerso in personali visioni; e in alto, sorretto da un corteo di cherubini che fanno a pugni con le nuvole, un Cristo fosco e concentrato che incorona la Vergine, accerchiato da due eleganti Profeti ai lati e, poco distanti, quattro angeli musicanti: suonano, chi il liuto chi la lira da braccio, o,

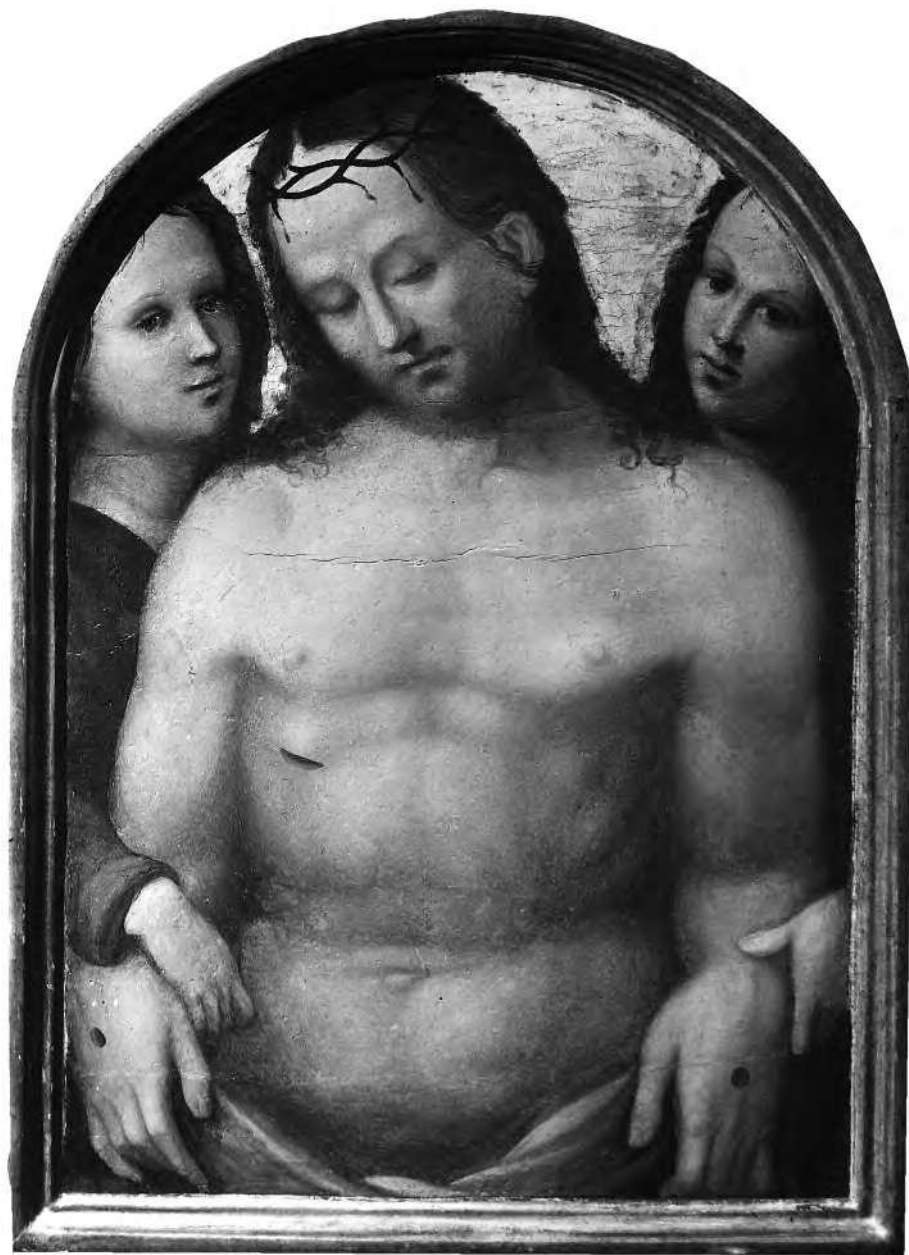
semplicemente, festeggiano. Questo tripudio teatrale implica – è stato notato – la nuova visione della pittura che Raffaello Sanzio andava sperimentando a Firenze prima, fino al 1508, e a Roma poi.¹² E potrebbe anche aver contato l’impaginazione a doppio registro del ‘Giudizio Universale’ di Baccio della Porta, ossia Fra’ Bartolomeo, e Mariotto Albertinelli, eseguito fra 1499 e 1501 per lo Spedale di Santa Maria Nuova, e oggi nel Museo di San Marco.¹³ È possibile aggiungere un altro tassello alla produzione di Girolamo, in questo momento di “breve ma intenso ruolo d’avanguardia nell’ambiente senese fra il 1510 e il 1515”, ossia le due testate, finora mancanti, del cataletto della Compagnia di San Bernardino a Siena (figg. 4-5). Due di queste tavole sono state da tempo identificate nella ‘Madonna con Bambino e quattro angeli’ e nel ‘San Bernardino da Siena con il monogramma e due angeli’ dell’Alte Pinakothek di Monaco di Baviera (inv. WAF 758-759) (figg. 2-3). L’attribuzione al Pacchia di questi due dipinti è merito di Joseph Crowe e Giovan Battista Cavalcaselle nella *New History of Painting in Italy*, che correggono un precedente riferimento al Pacchiarotti.¹⁴ In un primo momento, Giovanni Morelli conferma soltanto l’attribuzione,¹⁵ poi è il primo a interpretare le due tavole come frammenti di un cataletto, ma non si spinge oltre a rimando generico ai cataletti dipinti dal Sodoma per la Compagnia di San Giovanni Battista della Morte e per la Santissima Trinità.¹⁶ Spetta quindi agli estensori del nuovo catalogo del museo di Monaco, diretto da Hugo von Tschudi, l’identificazione esatta dei pannelli, come due testate del cataletto della Compagnia di San Bernardino: un’informazione che compare a partire dal 1911, con un rimando a un documento ritrovato da Milanesi, disponibile da un sessantennio.¹⁷ Vale la pena di soffermarsi sul passaggio dello storico toscano, che si poteva leggere nel *Commentario alla Vita del Sodoma* dell’edizione Le Monnier delle *Vite* vasariane:

“[...] nel 1511 [il Pacchia] dipinse per gli uomini della Compagnia di S. Bernardino presso S. Francesco, il gonfalone che solevano portare nelle processioni. Della quale opera restarono essi tanto soddisfatti, che nell’anno dipoi gli diedero a fare il loro cataletto. Dove si portò molto meglio che non aveva fatto nel gonfalone; perché, oltre ad averlo benissimo disegnato, gli riuscì ancora di colorito così vivo e grazioso, che quanti lo vedevano non si saziavano di lodarlo per una cosa miracolosa, e delle più belle che fossero allora nella città. Onde gli uomini di quella compagnia lo tennero sempre con grandissima cura e gelosia: né per quante istanze li fossero fatte di venderlo, vollero mai privarsene. Ma nei primi anni di que-



1. Girolamo del Pacchia: ‘Incoronazione della Vergine fra i Santi Giovanni Battista, Pietro e Paolo’. Siena, chiesa di Santo Spirito.





4. Girolamo del Pacchia: 'Cristo in pietà e due angeli' (1514-15). Ubicazione sconosciuta.

sto secolo, dovendo raccontarci il loro oratorio, che aveva assai patito dai terremoti, e non avendo entrate che bastassero alla spesa, furono sforzati di darlo via per dugento scudi ad un forestiere che lo portò in Russia.”¹⁸

I documenti ritrovati da Milanesi comprendono la commissione del cataletto al pittore, nell'aprile del 1512, e il saldo del pagamento, a consegna avvenuta, nel dicembre del 1515. Come di consueto, si indisse un piccolo concorso: alcuni pittori presentarono i disegni e quello del Pacchia “piacque alla brigata più di tutti gli altri”.¹⁹ Bisogna anche ricordare – lo si è scoperto nel 1981²⁰ – che il Pacchia era un componente della Compagnia laicale di San Bernardino, che aveva sede nei locali adiacenti al convento di San Francesco: di certo, una familiarità con i committenti

potrebbe aver giocato in suo favore, al momento dell'assegnazione. In più, come emerge dalla pagina di Milanesi, il pittore aveva dipinto per la compagnia anche il gonfalone per le processioni, purtroppo noto solo per via documentaria.²¹ Milanesi confonde la Russia con la Baviera – ed è difficile stabilire se intenzionalmente o meno: le due testate di Monaco furono acquistate per conto del principe ereditario Ludwig nel 1826, come Pacchiarotti naturalmente.²² Perciò nel 1820, Luigi de Angelis, già superiore del convento francescano e primo ordinatore della pinacoteca senese, poteva ancora descrivere – per visione diretta o ricordo di qualche anno prima – il cataletto in condizione di integrità e solo grazie alla sua testimonianza si viene a conoscenza dei soggetti delle altre due testate. A seguito del suo *Elogio storico di Giacomo Pacchiarotto*, si trova infatti un catalogo delle opere, dove figura:

“[...] Un cataletto per la Confraternita di S. Bernardino di Siena. Quattro belle tavole sul gusto bizzarro del pittore, piene di grazia. Rappresentanti, una Pietà sostenuta da bellissimi Angeli su lo stile del Correggio [fig. 4]. La SS. Vergine col divin bambino, e varj Angeli: graziosissima pittura su lo stesso stile [fig. 3]. Un S. Bernardino [fig. 2], e le Stimate di S. Francesco [fig. 5]. Le acquistò ultimamente il Sig. Janer Livornese”.²³

Il “Sig. Janer Livornese”, con ogni probabilità, è il letterato Salvatore Pietro Janer (Livorno, 1784 - Londra, 1848), autore di traduzioni dall'inglese che venivano accolte favorevolmente nell'“Antologia” del Gabinetto Vieusseux. Per le sue idee politiche di stampo mazziniano, fu costretto all'esilio nel 1832 –²⁴ e fu forse in questa occasione che si smantellò definitivamente la sua collezione.

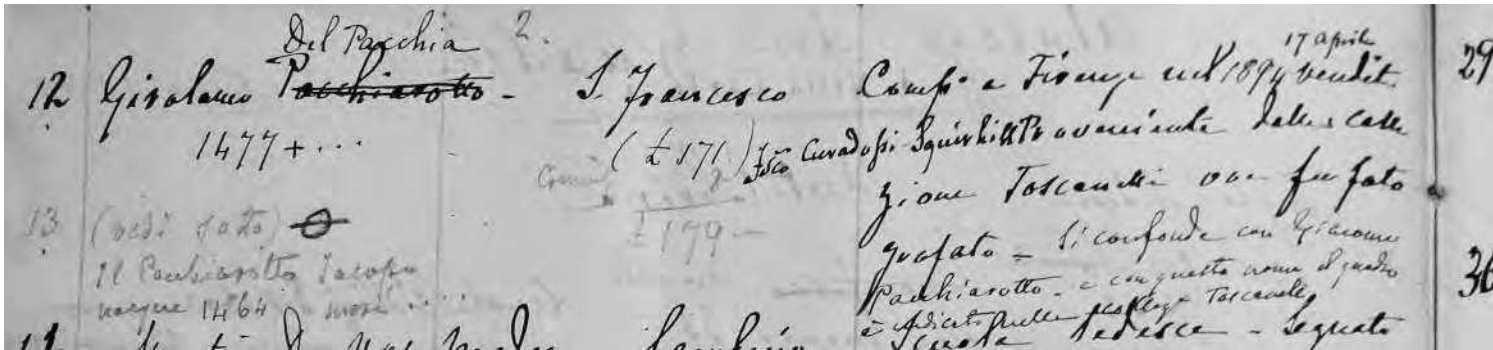
Non molto tempo dopo, il “San Francesco stigmatizzato” passava nella raccolta pisana di Giuseppe Toscanelli: lo ritroviamo infatti nel catalogo della vendita di questa collezione, che si tiene a Firenze nel 1883 presso la casa d'aste di Giulio Sambon, dove il dipinto è anche riprodotto.²⁵ Le schede sulle opere e sugli artisti sono redatte proprio da Milanesi, che attribuisce il dipinto al Pacchia (“Del Pacchia Du Pacchiarotto (Jérôme)”), descrive laconicamente il soggetto dell'opera (“Le saint est à genoux dans un paysage où l'on voit le monastère de la Vernia”) e riporta le misure (62×43 cm, che coincidono con quelle delle due tavole di Monaco: 61×43 cm). Il dipinto viene successivamente acquistato da Francesco Curadossi Squirhill, un bibliofilo anglo-fiorentino, noto agli studi solamente poiché possedeva l'autografo del *Trionfo di Virtù* che Marsilio Ficino dedica a Lorenzo de' Medici nel 1475.²⁶ La vendita della sua collezione di disegni risale al 15 maggio 1880,²⁷ mentre quella dei dipinti al 17 aprile 1894.

In quest'occasione, l'acquirente del “San Francesco stigmatizzato” (fig. 5) di Girolamo del Pacchia fu il senatore Gabriele Chiamonte Bordonaro (Licata, 1834 - Palermo, 1913). Il “catalogo” ritrovato dei dipinti della collezione – edito nella mia tesi di Perfezionamento, discussa alla Scuola Normale Superiore di Pisa – redatto da Bordonaro fra 1898 e 1908, man mano che procedeva con gli acquisti, è munito delle provenienze, di annotazioni critiche, di prezzi, collocazioni e dimensioni. Per quanto riguarda il dipinto in questione, in un primo momento, Bordonaro riporta il nome di “Girolamo Pacchiarotto” – probabilmente leggendo nell'*Album* annesso alla vendita Toscanelli solo la didascalia inesatta: “Jérôme Pacchiarotto” –²⁸ che poi corregge in “Del Pacchia”, con un punto interrogativo a corredo. Nello spazio riser-



5. Girolamo del Pacchia: 'San Francesco stigmatizzato' (1514-15). Palermo, villa Chiamonte Bordonaro ai Colli.

vato alle annotazioni, come da sua abitudine, si premura di trascrivere tutte le informazioni in suo possesso: “Comp[rat]o a Firenze nel 1894 17 aprile vendita F[rance]sco Curadossi Squirhill. Proveniente dalla Collezione Toscanelli ove fu fotografato. Si confonde con Giacomo Pacchiarotto e con questo nome è indicato nella collez[ione] Toscanelli” (fig. 6). Bernard Berenson, che visitò almeno due volte la collezione palermitana – di certo il 24 ottobre 1897 e il 20 maggio 1908 ²⁹ inserì l’opera nelle sue liste con un’attribuzione ad Andrea del Brescianino: è il “12. St. Francis receiving Stigmata”, con il cor-



retto numero della collezione, che compare nella seconda edizione dei *Central Italian Painters*: un riferimento che rimarrà invariato nelle edizioni successive.³⁰ Un’incisione al tratto, eseguita a partire dalla fotografia pubblicata nell’*Album* della vendita Toscanelli, è pubblicata sin dalla prima edizione (1905) nel *Répertoire de Peintures du Moyen Age et de la Renaissance (1280-1580)* di Salomon Reinach, che pertanto non riporta la collocazione palermitana. Anche qui l’attribuzione al “Pacchiarotto” sembra derivare dalla lettura della didascalia dell’*Album*.³¹ Tuttavia Reinach si premura di correggere la collocazione nell’indice del secondo tomo del *Répertoire* (1907), al seguito della corrispondenza con Gabriele Chiaramonte Bordonaro (novembre 1905-febbraio 1906).³² Collocato a parete nell’antilibreria di villa Chiaramonte Bordonaro alle Croci, coperto dallo sportello destro di un tabernacolo di Neri di Bicci, la testata di cataletto è visibile nella fotografia dell’interno della villa scattata dalla ditta fiorentina dei Fratelli Alinari nell’agosto del 1897. In seguito alla divisione in tre parti della collezione (1950), l’opera perviene a villa Chiaramonte Bordonaro ai Colli, dove oggi è esposta, in un salotto al secondo piano. È invece ancora da ritrovare la quarta tavola del cataletto di San Bernardino, raffigurante un ‘Cristo in Pietà’. Solamente sulla scorta di due fotografie, ritrovate

una nella fototeca del Kunsthistorisches Institut di Firenze (foto Reali) (fig. 4) e un’altra nella fototeca della Fondazione Federico Zeri, si può identificare nel dipinto già nella collezione del “prof. Carter” di Firenze,³³ e passato nel febbraio 1979 presso l’antiquario milanese Franco Cribiori.³⁴ Non è facile, allo stato attuale degli studi, stabilire con esattezza come fossero disposte le testate dei cataletti, una tipologia di oggetti che a Siena ebbe una fortuna notevole, a partire dalla fine del Quattrocento fino al pieno Settecento.³⁵ Né tanto meno possiamo dire di più, sulla loro fun-

zione e le modalità di percezione cinquecentesche, di quanto afferma il Vasari a proposito di un cataletto dipinto dal Sodoma: “Dipinse ancora per la Compagnia della Trinità una bara da portar morti alla sepoltura, che fu bellissima”.³⁶ E quasi a ribadire il valore estetico di tavole apposte ai piedi e alla testa di una portantina per defunti, lo storico aretino, al momento di menzionare due cataletti del Beccafumi, insiste sul punto: “Né si meravigli niuno che io faccia menzione di sì fatte opere, perciò che sono veramente belle a maraviglia, come sa chiunque le ha vedute”.³⁷ Quasi sempre la struttura lignea di questi manufatti è andata perduta – a differenza delle testate, agevolmente riducibili a dipinti di galleria, e talvolta alienati a scopo di lucro.³⁸ A questo proposito, è eloquente quanto accade nel 1758 alle testate del cataletto dipinto da Francesco Vanni per la Compagnia del Beato Ambrogio Sansepoli: per fronteggiare difficili condizioni finanziarie, due deputati dell’associazione si risolsero a “dividere e segar per il mezzo le dette due tavole per far uso delle pitture”.³⁹ Sul retro di una tavola di cataletto di Marco Bigio, un ‘San Rocco’, è stata invece trovata una scritta di grafia settecentesca, che ricorda la stessa pratica in vigore all’epoca: “Francesco Franceschi Seegò”.⁴⁰ Nel caso del cataletto di Girolamo del Pac-

chia per la Compagnia di San Bernardino, la descrizione del De Angelis non è sufficiente a determinare la disposizione dei quattro dipinti. Tuttavia, i casi noti possono servire da modello, e uno si presta particolarmente a un confronto: sono le due tavole *double-face*, integre, del cataletto di provenienza ignota, dipinto dal Beccafumi, oggi in Pinacoteca Nazionale a Siena (inv. 612, 613), di misure simili a quello del Pacchia (65,9×48,8 cm e 66,3×49,7 cm), con un ‘Sant’Agostino’ e un ‘San Galgano’ (prima testata, fronte e retro, fig. 8) e un ‘San Paolo’ e un ‘Cristo in pietà’ (seconda testata, fronte e retro).⁴¹ La cornice

originale si trova solo su due lati, che devono essere considerati gli esterni delle testate, ossia quelli con il ‘Sant’Agostino’ e con il ‘San Paolo’. Il cataletto del Pacchia, si dovrà idealmente ricostruire con le immagini dei santi francescani, protettori dei confratelli, rivolte verso l’esterno. La posizione frontale doveva sicuramente spettare al ‘San Bernardino col monogramma cristologico’ di Monaco (fig. 2), figura emblematica della compagnia. Nella faccia interna stava la ‘Madonna col Bambino’ ancora a Monaco (fig. 3). Nell’altra faccia interna era il ‘Cristo in pietà’ già Carter (fig. 4) nella funzionale posizione di immagine prossima alla testa del defunto, che veniva deposto sulla barella. Sull’esterno di quest’ultima figurazione era infine il ‘San Francesco stigmatizzato’ Chiaramonte Bordonaro (fig. 5). Un dato materiale riscontrato in entrambi i dipinti di Monaco – un taglio diagonale al di sopra della centina – conferma che le due tavole sono il risultato della separazione in due di un’unica tavola *double-face*.⁴² Con la sua classica maschera facciale, arricchita però da un’intelligenza del chiaroscuro, Bernardino indica il monogramma, che regge con l’altra mano (fig. 2). È attorniato da due angeli, che alla sua severità oppongono tenerezza e serenità. Alle spalle di quello di destra, più umano, è un accenno di paesaggio azzurrino, con un cielo che schiarisce: è il solo particolare che dia profondità spaziale e respiro al-

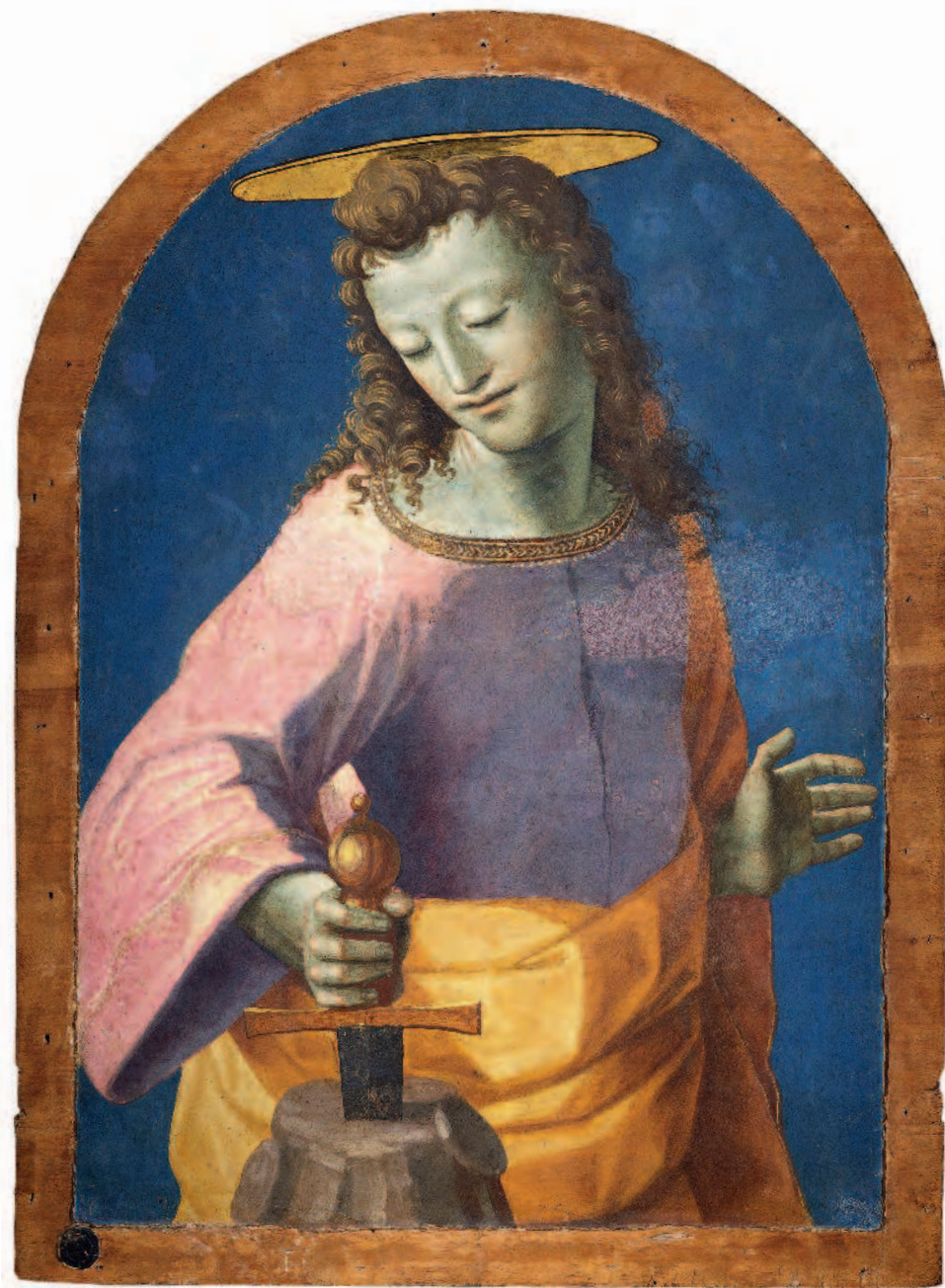
la figurazione. Quasi addossato alla tunica del santo, l’angelo di sinistra ha l’espressione assorta dell’omologo che suona un liuto nell’‘Incoronazione’ di Santo Spirito (fig. 1). Un’atmosfera di giubilo percorre la ‘Madonna con Bambino e quattro angeli’ di Monaco (fig. 3). Seduta di traverso su un parapetto di cui si scorge solo un angolo, la Vergine ha un volto iconico, triste e ipnotizzato, solcato da sinistra da una luce che degrada e modella il volume; non è scossa dal Bambino che si è attaccato al suo collo, tutto scoppiettante di felicità. Le mani di lei, che stringono le gambe del figlio, amplificano le pieghe circolari del manto azzurro, bilanciate dalla cascata verde-rossa del risvolto. Dei quattro angeli accorsi, due si rivolgono all’esterno, uno cerca un dialogo con un altro, l’ultimo guarda in basso. Il più bello è quello in basso a sinistra (fig. 7): ha il volto in luce solo per metà, l’altra parte è coperta dalla testa del Bambino e l’allegria di questi, accanto alla compostezza enigmatica dell’angelo, diviene immotivata. Più scherzosi sono gli angeli in alto, e il volto di quello di destra è identico a quello dell’angelo più a sinistra dell’‘Incoronazione’ (fig. 1) e presagisce l’angelo annunciante nella pala con l’‘Annunciazione e Visitazione’ dipinta dal Pacchia nel 1518 per la cappella Tantucci nella chiesa di Santo Spirito, ed oggi esposta nella Pinacoteca Nazionale di Siena (inv. 410).⁴³ Chiude la squadra un’altra creatura, anch’essa legata per umanità a un angelo musicante dell’‘Incoronazione’, quello che suona, con l’archetto, una lira (fig. 1). Al cospetto di queste due esaltanti pietre di paragone nel *corpus* del Pacchia, il ‘San Francesco stigmatizzato’ pare occupare un posto a parte (fig. 5). Il Santo in ginocchio in primo piano, vestito di un saio dalle pieghe ampie e squadrate, ha un braccio in scorcio e la testa rivolta verso il cherubino che gli impone le stimate. Il suo sconcerto, che sembra quasi comportare un grado di sofferenza fisica, è ripreso dal frate Leone che si nasconde in secondo piano. L’ambientazione è favolistica – una rupe erta al centro della composizione, con alberelli sparuti, solcata da un sentiero dove sostano due daini, mentre in primo piano sbucano due marmotte – tanto più che striature violacee e ocre chiare si accostano al poco verde dei campi e al poco azzurro del cielo. Il cherubino, appena accennato, squarcia un grigiore, ma con una luce fioca. A sinistra, è accennato un grande edificio sacro – che al giudizio dal vero appare però sfigurato dai ritocchi – con facciata a capanne e campanile, probabilmente immaginata di

marmo; a destra è la più consueta chiesetta della Verna. Come invito, per il Pacchia, a una nuova sensibilità verso il chiaroscuro, doveva aver valso la presenza a Siena di Girolamo Genga, fra il 1508 circa e il 1513: al pittore urbinato spetta un ruolo di primo piano entro la cosiddetta ‘cultura di Palazzo Petrucci’.⁴⁴ Nel frattempo, nel 1510, Giovanni Antonio Bazzi, il Sodoma, rientrava a Siena e per la cappella Cinuzzi a San Francesco impaginava una ‘Deposizione’ (ora in Pinacoteca Nazionale, inv. 413) tutta giocata sull’amplificazione dei sentimenti, sulla brillantezza delle super-

fici, acquatiche o metalliche, su un’armonia cromatica calda.⁴⁵ È lui il pittore della generazione del Pacchia che ha maturato le esperienze più profonde: nel suo bagaglio troviamo il leonardismo milanese della prima ora, appreso nella Milano sforzesca dell’ultimo decennio del Quattrocento, e soprattutto il fresco incontro con la pittura di Raffaello nella Stanza della Segnatura in Vaticano, a Roma nel 1508.⁴⁶ Queste due matrici culturali – il Genga petrucciano e il Sodoma chigiano, vero mediatore di Leonardo e Raffaello – sono decisive per il Pacchia, nel momento in cui inizia a dipingere il nostro cata-



7. Girolamo del Pacchia: ‘Madonna col Bambino e quattro angeli’ (particolare). Monaco, Alte Pinakothek.



8. Domenico Beccafumi: 'San Galgano' (1511-12). Siena, Pinacoteca Nazionale.

letto. Verso una direzione ben più incontrollabile, e a un ritmo di gran lunga accelerato, muove già a queste date Domenico Beccafumi: con il cataletto menzionato sopra (fig. 8), e con opere quali il Trittico della Trinità (Siena, Pinacoteca Nazionale, inv. 384) e le 'Stigmate di Santa Caterina' (sempre in Pinacoteca, inv. 420), fra 1513 e 1515, la sua pittura evolve ormai in senso puramente immaginativo e quasi metafisico.⁴⁷

Il Pacchia aveva potuto anche approfittare di qualche *chances* di vedere i protagonisti di quegli avvenimenti in presa diretta: Leonardo aveva fatto sosta a Siena nel 1502⁴⁸ ed era a Firenze fino al 1508, ma

ben più denso di conseguenze e continuativo dovette essere il suo rapporto con Raffaello. Un incontro poté già avvenire nel cruciale 1503, all'altezza della decorazione pinturicchiesca della Libreria Piccolomini. Ma il legame di Raffaello con Siena, che porterà poi all'intervento del pittore in Vaticano e nella villa di Agostino Chigi nella Roma tutta cambiata del 1508, dovette mantenersi saldo e duraturo. Spesso, per spiegare il raffaellismo della pittura senese verso il 1510, si ricorre all'ipotesi che i pittori senesi potessero con facilità recarsi a Firenze, per comprendere la maturazione dell'urbinate nei suoi anni cruciali. È una strada critica che può essere temperata con la cernita delle opere di Raffaello che potevano trovarsi stabilmente collocate a Siena, inviate da Firenze o da Roma, nelle case dei Chigi o dei Borghese.⁴⁹ Si può forse con-

siderare in quest'ottica, in via ipotetica, la 'Madonna col Bambino' Mackintosh – dipinto conservato alla National Gallery di Londra (inv. 2069), e raramente esposto perché in condizioni molto deteriorate. Più affidabile è il cartone per la stessa opera che si trova al British Museum (inv. 1894-7-21-1) (fig. 10):⁵⁰ per rendersi conto delle tangenze senesi di questo tema raffaellesco, si pensi che al momento del suo acquisto, nel 1897 Berenson attribuì il cartone a Andrea del Brescianino.⁵¹ L'intuizione del conoscitore aveva un fondamento valido: il Brescianino prese effettivamente a modello questo soggetto di Raffaello, nella sua 'Madonna col Bambino' già in collezione Ugurgieri (fig. 11). La cultura di questo pittore delicato e freddo è permeata dalla situazione fiorentina in modo ben più marcato da quel che accade ai suoi coetanei senesi: il suo punto di riferimento più saldo, oltre Raffaello, è Andrea del Sarto.⁵² Nella 'Madonna col Bambino' del cataletto per San Bernardino (fig. 3), il Pacchia sembra aver avuto accesso allo stesso modello: l'apprensione del Bambino raffaellesco per la sorte che lo attende si è trasferita nello sguardo della madre – e lui ne ha guadagnato in giocosità – ma la struttura dell'abbraccio e la vicinanza delle teste sono identiche. Di tangenze fra la 'Madonna' di Monaco (fig. 3) e altre opere di Raffaello se ne possono trovare, ma il confronto rimane più generico; è perciò una coincidenza abbastanza curiosa che il Pacchia e il Brescianino abbiano fatto ricorso allo stesso modello.

Sebbene il percorso di Girolamo del Pacchia non sia segnato da accrescimenti sostanziali, per almeno un quinquennio il suo livello qualitativo conosce fluttuazioni lievi. Alcune opere culturalmente indissociabili dal cataletto sono le due tavole di cataletto della collezione Chigi-Saracini (inv. 276-279, 1513), identificate da Salmi come testate del cataletto per la Compagnia del Corpus Domini presso Sant'Agostino,⁵³ il tondo con una 'Madonna col Bambino e San Giovannino' della Galleria degli Uffizi (inv. 3441, 1513 circa)⁵⁴ e le due tavole con un 'Angelo annunciante' e un 'Annunciata' che si conservano nella chiesa di San Lorenzo a Sarteano (1514).⁵⁵ Il pittore è ancora al suo vertice: sa variare le modalità espressive, vela con il chiaroscuro i passaggi di luce, tende a tonalità più delicate: il verde, verso lo smeraldo; il rosso, più carico. Sono dati che si assesteranno nel lasso di tempo seguente entro limiti ben definiti: sono perciò meno esaltanti la 'Madonna col Bambino' già nella collezione di Jean-Paul Richter (verso il 1515),⁵⁶ il frammen-



9. Domenico Beccafumi: 'Sacra Famiglia con San Giovannino'. Londra, Christie's (10 dicembre 2003).

to di desco da parto con ‘Mosé fanciullo’ della collezione Chigi-Saracini,⁵⁷ l’‘Assunzione della Vergine fra i Santi Pietro e Paolo’ già di proprietà di De Angelis,⁵⁸ la citata pala Tantucci, con una ‘Annunciazione e Visitazione’, ora in Pinacoteca Nazionale a Siena (1518).

Sempre per conto della Compagnia di San Bernardino, il Pacchia fu coinvolto nella decorazione del cantiere più importante della seconda metà del secondo decennio a Siena: l’oratorio affrescato con ‘Storie della Vergine’ e alcune figure di ‘Santi’ da lui, da Beccafumi e da Sodoma, nel 1518. Il Pacchia dipinge la ‘Nascita della Vergi-

ta di Santa Caterina – il ‘Bacio del piede di Sant’Agnese da Montepulciano’ e la ‘Messa in fuga dei banditi che attaccano tre domenicani’ – nella parete di destra dell’oratorio di Santa Caterina in Fontebranda, oggi di pertinenza della contrada dell’Oca.⁶⁰ L’impaginazione dipende sempre dai modelli vaticani raffaelleschi: ciò non toglie che il serpeggiare delle emozioni nei gruppi di figure e il senso di concitazione, armonizzato per sensibilità, riscano felicemente anche stavolta. È difficile giudicare invece la ‘Visitazione’ della collegiata di Casole d’Elsa, per il suo disastroso stato di conservazione;⁶¹ mentre la

seo Nazionale di Budapest,⁶⁵ una seducente ‘Venere con amorini’⁶⁶ e lo stendardo, documentato al 1521, proveniente dalla Compagnia del Corpus Domini a Siena e oggi nella collezione Chigi-Saracini, sul quale è raffigurata una ‘Madonna col Bambino fra i Santi Niccolò e Agostino’ e, nel retro, un ‘Ciborio con angeli recanti i simboli della Passione’ (inv. 557).⁶⁷ Appartiene ancora alla stagione felice del pittore la grande ‘Deposizione’ oggi nella Collegiata di San Martino a Sinalunga, e proveniente con ogni probabilità dall’antica chiesa della confraternita di Santa Croce nella stessa cittadina.⁶⁸ A queste da-

scinante ‘Sacra Famiglia con Santa Caterina da Siena’ della Pinacoteca Vaticana (inv. 338) oppure un tondo molto raffaellesco con la ‘Madonna col Bambino e angeli’ della Galleria Sabauda (inv. 121), due opere da collocare verso il 1515, non lontano dal cataletto, citate da Berenson ma non riprese in seguito;⁷⁰ una ‘Santa Caterina da Siena’ passata sul mercato viennese come opera della maniera di Beccafumi (fig. 12)⁷¹ e un rovinatissimo ‘Matrimonio mistico di Santa Caterina d’Alessandria con San Bernardino’ del Fogg Art Museum.⁷²

Bisognerà anche sgombrare il campo da alcune attribuzioni avanzate nel corso del tempo: ad esempio, non spetta al Pacchia, ma a un interessante pittore irretito dalla congiuntura Signorelli-Pinturicchio che si firma “A FIORZ”, cioè Andrea di Fiorenzo, un tondo con una ‘Madonna col Bambino e San Giovannino, con San Francesco che riceve le stigmate nel paesaggio’, passato recentemente sul mercato sotto il nome di Girolamo (fig. 13).⁷³ Allo stesso tempo, per un fenomeno facilmente spiegabile di confusione di esiti comuni, è stata riconosciuta come opera di Bartolomeo Ramenghi, il Bagnacavallo *senior*, una ‘Madonna col Bambino e San Francesco’ del Szépművészeti Múzeum di Budapest (inv. 53), che Giovanni Previtali riteneva del Pacchia.⁷⁴ Per le stesse ragioni è da attribuire al Bagnacavallo *senior* anche la ‘Madonna col Bambino’ passata sul mercato a Londra, presso Christie’s il 9 luglio 1999, ancora come Pacchia,⁷⁵ conservata prima nella collezione Kisters di Kreuzlingen (1967)⁷⁶ e un tempo in deposito al Provinzialmuseum di Bonn (inv. 206 A, 50,8×43 cm) (fig. 14).⁷⁷ È invece un’interessante prova del Riccio giovane il tondo con una ‘Sacra Famiglia con San Giovannino’ passato con il nome del Pacchia presso Christie’s a Londra, il 7 dicembre 2007 (fig. 15).

Sembra invece da riportare nel catalogo di Domenico Beccafumi giovane – ridisegnato da Alessandro Angelini nelle pagine precedenti di questo numero di ‘Prospettiva’ grazie all’acquisizione dell’importante ‘Sant’Agnese Segni’ – una ‘Sacra Famiglia con San Giovannino’ che Crowe e Cavalcaselle attribuivano al Pacchia – descrivendola entusiasti –, quando si trovava nella collezione del Marchese di Westminster ed era attribuita a Fra’ Bartolomeo (fig. 9).⁷⁸ È un dipinto che si trova riprodotto negli indici di Berenson;⁷⁹ passato in vendita presso Christie’s nel 2003,⁸⁰ sempre accompagnato dal nome del Pacchia, e con un dubbio sulla provenienza che viene fugato dalla descrizione di Crowe e Cavalcaselle, che si riferisce

evidentemente a quest’opera. L’attribuzione al Pacchia non regge allo scossone dato dai contributi citati in apertura allo studio della pittura senese di inizio Cinquecento. Come il cataletto della Pinacoteca, attribuito a Beccafumi da Alessandro Bagnoli,⁸¹ anche questo dipinto si inserisce in un momento in cui il pittore regolarizza le fisionomie fin quasi all’astrazione. Un’ottima pietra di paragone è la ‘Madonna col Bambino e San Giovannino’ che si trova in collezione privata fiorentina (fig. 8, a p. 81):⁸² i tondi perfetti dei volti, i sorrisi a bocca aperta dei Bambini, le gambe flosce e in movimento nel

coteca Nazionale di Siena (inv. 350), di qualche anno successiva (1514),⁸⁴ o il volto finemente chiaroscurato del San Giuseppe, che ritorna nello stesso personaggio nella ‘Sacra Famiglia con San Giovannino’ della Alte Pinakothek di Monaco di Baviera (inv. 1073).⁸⁵ Questa fase di Beccafumi sembra arrestarsi al 1513, al ritorno dal suo viaggio a Roma: con il Trittico della Trinità inizia quella riduzione della pittura in termini assurdi che renderà la vicenda del pittore così anomala e distante da quella di chiunque altro.⁸⁶

Ringrazio Alessandro Angelini e Alessandro Bagnoli per avermi seguito costantemente nel corso della ricerca e della redazione di quest’articolo. Ringrazio Gaia Palma, Roberto e Andrea Chiaramonte Bordonaro per avermi consentito di studiare con il massimo agio l’archivio e le collezioni di loro proprietà.

1) Le tappe centrali di questa stagione di studi sono, in ordine cronologico, P. Torriti, *La Pinacoteca Nazionale di Siena. I dipinti dal XV al XVIII secolo*, Sagep, Genova 1978, pp. 40-196; le due *Mostre di opere d’arte restaurate nelle province di Siena e Grosseto* II, Sagep, Genova 1979, pp. 174-191, e 1981, pp. 120-131, 136-158 (i rimandi sono alle schede di opere che interessano in questa sede); una serie di articoli di Fiorella Sricchia Santoro e di Alessandro Angelini apparsi in questa rivista: F. Sricchia Santoro, ‘*Ricerche senesi*’. 1. *Pacchiarotto e Pacchia*, in ‘Prospettiva’, 29, 1982, pp. 14-23; ‘*Ricerche senesi*’. 2. *Il Palazzo del Magnifico Pandolfo Petrucci*, ivi, pp. 24-31; ‘*Ricerche senesi*’. 3. *Bartolomeo di David?*, ivi, pp. 32-40; A. Angelini, *Da Giacomo Pacchiarotti a Pietro Orioli*, ivi, pp. 72-78; Idem, *Pietro Orioli e il momento ‘urbinate’ della pittura senese del Quattrocento*, in ‘Prospettiva’, 30, 1982, pp. 30-43; F. Sricchia Santoro, ‘*Ricerche senesi*’. 4. *Il giovane Sodoma*, ivi, pp. 43-58; ‘*Ricerche senesi*’. 5. *Agli inizi del Beccafumi*, ivi, pp. 58-65; G. Agosti, *Precisioni su un ‘Baccanale’ perduto del Signorelli*, ivi, pp. 70-77; F. Sricchia Santoro, *Il Peruzzi e la pittura senese del suo tempo* [1981], in *Baldassarre Peruzzi. Pittura, scena e architettura nel Cinquecento*, a cura di M. Fagiolo dell’Arco, M.L. Madonna, Istituto della Enciclopedia Italiana, Roma 1987, pp. 433-467; il catalogo della collezione Chigi-Saracini, *Da Sodoma a Marco Pino. Pittori a Siena nella prima metà del Cinquecento* (‘Collezione Chigi-Saracini’, 3), a cura di F. Sricchia Santoro, S.P.E.S., Firenze 1988, e i relativi *Addenda*. *Da Sodoma a Marco a Pino*, a cura di F. Sricchia Santoro, Siena, S.P.E.S., Firenze 1991; *Domenico Beccafumi e il suo tempo*, catalogo della mostra, a cura di F. Sricchia Santoro (Siena, Pinacoteca Nazionale e chiesa di Sant’Agostino, 16 giugno-4 novembre 1990), Electa, Milano 1990.

2) G. Milanese, *Documenti per la storia dell’arte senese*, presso Onorato Porri, Siena 1854-1856, III, pp. 59-60.

3) Sricchia Santoro, ‘*Ricerche senesi*’. 1. cit., pp. 14-23.

4) Angelini, *Da Giacomo Pacchiarotti* cit., pp. 72-78; Idem, *Girolamo del Pacchia*, in *Da Sodoma a Marco Pino* cit., pp. 45-53, in particolare p. 45. Il gruppo ‘Pacchiarotti-Pacchia’ si componeva degli scomparti di predella del Manchester City Art Museum con l’‘Annunciazione’, l’‘Adorazione dei Pastori con Santa Brigida’, l’‘Adorazione dei Magi’ e la ‘Presentazione al Tempio’; dell’‘Adorazione dei



10. Raffaello Sanzio: ‘Madonna col Bambino’ (cartone per la cosiddetta ‘Madonna Mackintosh’). Londra, British Museum.

ne’, l’‘Annunciazione’ e la figura intera del ‘San Bernardino con il monogramma’;⁵⁹ ed è qui che mostra di tenere il campo: è aggiornato sulla cultura delle grottesche – decora a finti stucchi classicheggianti la loggia dove l’angelo appare alla Madonna – complica lo spazio senza ipertrofie intellettuali, umanizza nuovamente i suoi personaggi. Sempre ad affresco è l’altro grande impegno della maturità: fra il 1520 e il 1522, dipinge due storie della vi-



11. Andrea del Brescianino: ‘Madonna col Bambino’. Già a Siena, collezione Ugurgieri.

te, l’allineamento è condotto oramai secondo il modello dominante del Sodoma. Per il resto, il livello della produzione del Pacchia diviene modesto: il pittore, col passare del tempo, è divenuto retorico, devoto e mieloso. Possono esser chiamati a rappresentare questo periodo i tondi con una ‘Sacra Famiglia con Santa Caterina’ del Courtauld Institute of Art di Londra (inv. 42 B) o della Pinacoteca Nazionale di Siena (inv. 448).⁶⁹

Il catalogo del Pacchia si può aggiornare con alcune conferme e aggiunte: un’affa-

‘Madonna col Bambino fra i Santi Luca (?) e Bernardo di Chiaravalle (?)’, oggi nell’altare Bandinelli in San Cristoforo a Siena, ha ancora l’aura naturalista della stagione felice del Pacchia: non a caso è l’opera che gode di maggior prestigio nelle pagine di Crowe e Cavalcaselle.⁶² A stretta vicinanza con gli affreschi di Fontebranda si collocano anche la ‘Arianna abbandonata’ della collezione Chigi-Saracini (inv. 358, 1520 circa),⁶³ il ‘Ratto delle Sabine’ del John Paul Getty Museum (inv. 71 PB 9, 1520 circa),⁶⁴ la ‘Figura allegorica in un paesaggio’ che si trovava in una collezione privata fiorentina nel 1990, con il suo compagno al Mu-

Pastori’ della Pinacoteca Nazionale di Siena (inv. n. 407), di un’Adorazione del Bambino’ di ubicazione sconosciuta e del soffitto della Libreria Piccolomini, cfr. Sricchia Santoro, ‘*Ricerche senesi*’. I. cit, pp. 17-18, figg. 7, 15-19.

5) Milanese, *Documenti per la storia dell’arte senese* cit., p. 7; Sricchia Santoro, ‘*Ricerche senesi*’. I. cit., pp. 14-15. In un primo momento, Angelini (Girolamo del Pacchia, in *Da Sodoma a Marco Pino* cit., p. 45) aveva identificato nel Pacchiarotti l’artista presente a Roma nel 1500.

6) A. Angelini, *Pinturicchio e i suoi: dalla Roma dei Borgia alla Siena dei Piccolomini e dei Petrucci*, in *Pio II e le arti. La riscoperta dell’antico da Federighi a Michelangelo*, a cura di A. Angelini, Silvana Editoriale, Cinisello Balsamo (Mi) 2005, pp. 483-553, in particolare le pp. 522-523, fig. 38 a p. 516, note 27 e 98. Sul Pacchia e sul Pacchiarotti, si vedano le felici voci di S. Vicenzi, in *Dizionario*



13. Pittore (umbro?) fra Signorelli e Pinturicchio: ‘Madonna col Bambino e San Giovannino’. Monaco, Hampel (settembre 2014).

Biografico degli Italiani, 80, Istituto della Enciclopedia Italiana, Roma 2014, solo in versione digitale, su www.treccani.it, segnalate alle pp. 57 e 58 del volume in cartaceo.

7) La proposta è stata formulata da Sricchia Santoro, ‘*Ricerche senesi*’. I. cit., pp. 16-17, figg. 10-13, e accolta da D. Torraca, *La Libreria Piccolomini nel Duomo di Siena*, (‘*Mirabilia Italiae*’, 7), a cura di S. Settis, D. Torraca, Franco Cosimo Panini, Modena 1998, p. 292. La cronologia del soffitto è ancorata alle insegne e al cappello cardinalizio di Francesco Todeschini Piccolomini, che si trovano al centro

della volta: la decorazione precede quindi l’elezione al soglio pontificio del committente il 22 settembre 1503.

8) Sricchia Santoro, ‘*Ricerche senesi*’. I cit., pp. 15-16, figg. 8-9, e Torriti, *La Pinacoteca Nazionale di Siena* cit., p. 57, con la vecchia attribuzione a Matteo Balducci.

9) Sricchia Santoro, ‘*Ricerche senesi*’. I cit., p. 15, fig. 3; M. Butzek, I. Bähr, in *Die Kirchen von Siena*, v. 1.1, a cura di P.A. Riedl, M. Seidel, Bruckmann, München 1985, cat. 22, pp. 364-366, v. 1.2, figg. 448-450 (per una traduzione della scheda in italiano cfr. M. Butzek, I. Bähr, in *Oratorio della confraternita laicale di Sant’Antonio abate oggi arciconfraternita di Misericordia in Siena*, in *La Misericordia di Siena attraverso i secoli. Dalla Domus Misericordiae all’Arciconfraternita di Misericordia*, a cura di M. Ascheri, P. Turrini, Protagon Editori Toscani, Siena 2004, n. 22, pp. 239-241).

adito alla nicchia, è vista quasi in continuità – la coincidenza non è esatta – con i laterali. Una predella, con quattro ‘Storie della vita di Sant’Antonio abate’, è ricordata in un documento del 1656: oggi risulta dispersa.

10) R. Bartalini, *Le occasioni del Sodoma. Dalla Milano di Leonardo alla Roma di Raffaello*, Donzelli, Roma 1996, p. 117, fig. 153.

11) Angelini, *Da Sodoma a Marco Pino* cit., p. 46.

12) Si veda la scheda dedicata al dipinto, con bibliografia precedente, a partire da Guglielmo della Valle e da Luigi Lanzi, di Angelini, in *Domenico Beccafumi e il suo tempo* cit., cat. 54, pp. 280-281.

13) La ricezione di Fra’ Bartolomeo a Siena nei primi due decenni del Cinquecento è un tema ancora da sondare: bisogna ripartire dalla ricostruzione di un altare smembrato, che si trovava proprio nella chiesa di Santo Spirito, da cui provengono due scomparti dipinti da Mariotto Albertinelli, oggi nella Pinacoteca Nazionale di Siena: la ‘Santa Maria Maddalena’ e la ‘Santa Caterina d’Alessandria’, datate 1512 nella ruota della martire, cfr. V. Marchese, *Memorie dei più insigni pittori, scultori e architetti domenicani, con aggiunta di alcuni scritti intorno le belle arti*, v. II, Alcide Parenti, Firenze 1846, p. 86, nota 1, dove la provenienza è segnalata da Milanese. Per Crowe e Cavalcaselle non è da escludere che si tratti di opere di Fra’ Paolino giovane, documentato a Siena e autore di una bella ‘Crocifissione fra la Madonna, Santa Maria Maddalena, Santa Caterina da Siena e San Giovanni’ dipinta a fresco nel convento di Santo Spirito e data 1516 (cfr. Archivio Fotografico della Soprintendenza di Siena, inv. n. 61436), cfr. J.A. Crowe, G.B. Cavalcaselle, *A new history of painting in Italy from the Second to the Fourteenth Century*, III, John Murray, London 1866, p. 473 e, sulla ‘Crocifissione’ di Fra’ Paolino, ivi, p. 479, riprodotta anche in incisione nella pagina a fianco. Per le tavole di Albertinelli, cfr. Torriti, *La Pinacoteca Nazionale di Siena* cit., pp. 207-208, inv. nn. 564 e 451, e soprattutto S. Padovani, in *L’Età di Savonarola. Fra’ Bartolomeo e la scuola di San Marco*, catalogo della mostra a cura di S. Padovani (Firenze, Palazzo Pitti e Museo di San Marco, 25 aprile-28 luglio 1996), Marsilio, Venezia 1996, pp. 145-149, cat. 39-40, con ricostruzione della provenienza dall’altare della cappella di Santa Caterina da Siena, dove al centro figurava una ‘Santa Caterina da Siena’ tuttora in chiesa, già attribuita a Guidoccio Cozzarelli e ora proposta a Marrina (cfr. L. Martini, *Opere in terracotta del Marrina. Nuove proposte*, in ‘Torrita. Storia, Arte, Paesaggio’, 5, 2014, pp. 31-45, in particolare le pp. 38-42). Non è da trascurare che fra 1506 e 1507 fu priore di Santo Spirito a Siena il lucchese Sante Pagnini, già priore (e lo sarà anche in seguito) a San Marco a Firenze e a San Romano a Lucca (cfr. Marchese, *Memorie dei più insigni pittori* cit., pp. 119-120, nota 2.). Il priorato di Pagnini a Siena è ricordato anche da Crowe, Cavalcaselle, *A new history of painting* cit., p. 441. Sul ‘Giudizio finale’ ora a San Marco, cfr. G. Damiani, in *L’Età di Savonarola* cit., pp. 163-172, cat. 44.

14) J.A. Crowe, G.B. Cavalcaselle, *A new history of painting* cit., pp. 378-383, in particolare p. 383, n. 2: “Munich Pinakothek [...]. Raphaelesque and Florentine mixed, the movement of the child very lively. The colour has a waxy semi-transparence (slightly retouched)”.

15) I. Lermolieff [G. Morelli], *Die Werke italienischer Meister in den Galerien von München, Dresden und Berlin*, Seemann, Leipzig 1880, p. 85.

16) I. Lermolieff [G. Morelli], *Kunstkritische Studien über Italienische Malerei. Die Galerien von München und Dresden*, F.A. Brockhaus, Leipzig 1891, p. 131. Sui cataletti del Sodoma: il primo, documentato al 1526-1527, è oggi al Museo dell’Opera di Siena (cfr. B. Tavorlari, *Museo dell’Opera. Siena. Dipinti*, Silvana Editoriale, Cinisello Balsamo (Mi) 2007, cat. 27, pp. 114-119), il secondo, già appartenente alla Compagnia della Santissima Trinità

e poi passato nella chiesa di San Donato, è ora nel Museo diocesano di Siena (cfr. E. Carli, in *L’arte a Siena sotto i Medici. 1555-1609*, catalogo della mostra a cura di F. Sricchia Santoro (Siena, Palazzo Pubblico, 3 maggio-15 settembre 1980), De Luca, Roma 1980, cat. 3, pp. 10-11; A. Bagnoli, *Museo diocesano di Siena, in Musei e raccolte d’arte sacra in Toscana*, a cura di R. Tarchi, C. Turrini, Cooperativa Firenze 2000, Firenze 2001, pp. 433-446: 444).

17) *Katalog der Kgl. Älteren Pinakothek. Amiliche Ausgabe*, Knorr & Hirth, München 1911 [undicesima edizione], p. 111. Nei cataloghi del museo, i due dipinti sono attribuiti al Pacchia almeno dal 1886, cfr. *Katalog der Gemälde-Sammlung der Kgl. Älteren Pinakothek*, Verlagstalt für Kunst und Wissenschaft, München 1886 [quinta edizione], p. 210; in precedenza vivega il riferimento al Pacchiarotti, cfr. *Die ältere königliche Pinakothek zu München*, Schurich, München 1872 [terza edizione] pp. 229-230. Per le ulteriori voci bibliografiche sui due dipinti di Monaco, cfr. R. Kultzen, *Alte Pinakothek München. Katalog V. Italienische Malerei*, Bruckmann, München 1975, p. 78.

18) G. Vasari, *Le vite de’ più eccellenti pittori, scultori e architetti pubblicate per cura di una Società di amatori delle Arti belle*, XI, Felice Le Monnier, Firenze 1855, pp. 185-186. Il *Commentario* di Milanese alla *Vita* del Sodoma è poi ripubblicato, in tre estratti separati e con varianti di poco rilievo, in G. Milanese, *Sulla storia dell’arte toscana. Scritti varj*, Lazzeri, Siena 1873, pp. 226-232 (parte relativa al Pacchia: *Di Girolamo del Pacchia pittore senese*).

19) Milanese, *Documenti per la storia dell’arte senese* cit., III, pp. 59-60: “1512, 5 d’Aprile. Congregati ec. - si rizzorno Gio: Britti e Austino Mazzetti e mostroro più disegni fatti per conto del cataletto, e in fra gli altri ven’era uno che l’aveva fatto Girolamo di maestro Giovanni nostro charo fratello, e quello piacque a la brighata più di tutti gli altri. [...] 1515, 12 di Dicembre: Girolamo di maestro Giovanni, dipentore, die avere a di 12 di Dicembre lire 300 sonno per dipentura delle figure fatte nel nostro catalotto, fato d’acordo cho’ lui questo di”. La collocazione indicata da Milanese per i due documenti è Archivio della Compagnia di San Bernardino. Registro B. XL dal 1493 al 1515 a 19 t. e c. 382. I documenti sono stati ristudiati e pubblicati in occasione della mostra del 1990, cfr. *Domenico Beccafumi e altri artisti nelle fonti documentarie senesi del primo Cinquecento*, appendice documentaria a cura di S. Moscadelli, C. Zarrilli, in *Domenico Beccafumi e il suo tempo* cit., pp. 679-714, in particolare la p. 709, n. 19, con le nuove collocazioni in Archivio di Stato: *Patrimonio Resti 208 bis*, cc. 382 des.-sin., e *Patrimonio Resti 221*, cc. 17 des.-sin.

20) S. Moscadelli, C. Zarrilli, *Domenico Beccafumi e altri artisti nelle fonti documentarie* cit., pp. 679-714, in particolare la p. 709, n. 19. La notizia è scovata da Alessandro Cecchi, in occasione di uno spoglio documentario condotto in congiuntura con il restauro delle lesene di Ventura di Ser Giuliano di Tura e collaboratori dell’Oratorio di San Bernardino, cfr. A. Cecchi, cat. 41, in *Mostra di opere d’arte restaurate* cit., 1981, pp. 124-127.

21) G. Milanese, *Documenti per la storia dell’arte senese* cit., p. 59: “E a di 4 Giugno lire quattordici - a Girolamo dipintore per dipentura - del Ghonfalone”.

22) Kultzen, *Alte Pinakothek München* cit., p. 78. Siamo proprio nell’anno in cui si inaugurano i lavori, diretti dal geniale Leo von Klenze, per la costruzione del nuovo edificio che avrebbe ospitato la pinacoteca reale – e la cerimonia si celebra nella ricorrenza del giorno di nascita di Raffaello, il 7 aprile 1826, cfr. A. von Buttlar, *Leo von Klenze. Leben - Werk - Vision*, C.H. Beck, München [1999] 2014, pp. 247-265.

23) L. De Angelis, *Elogio storico di Giacomo Pacchiarotti pittor senese del secolo decimo sesto recitato nella Sala dell’Esposizione dell’Accademia delle Belle-Arti di Siena Il di 11. Settembre 1820. Nella occasione della distribuzione dei premj*, Gio-

vanni Rossi, Siena 1821, p. 63. Su Luigi De Angelis, che nella *Fortuna dei Primitivi* compare solo occasionalmente, soprattutto come “biografo del Della Valle” (G. Previtali, *La fortuna dei primitivi*, Einaudi, Torino 1964, p. 195), cfr. S. Risani, *Un doveroso riconoscimento: l’abate Luigi De Angelis e l’Istituto delle Belle Arti di Siena*, in ‘Studi di Storia dell’Arte’, 10, 1999, pp. 231-248, e, più in generale sulla sua attività di erudito, M. Di Gregorio, *Luigi De Angelis (1758-1832)*, Associazione Culturale Villa Classica, Siena 2008. Di recente è apparsa una nuova biografia, che accresce le notizie sul piano politico, cfr. A. Leoncini, *Luigi De Angelis: una vita fra università, biblioteca e galleria d’arte*, Università di Siena, Siena 2014. Si veda anche il breve profilo di A.M. Guiducci, in *La fortuna dei primitivi. Tesori d’arte dalle collezioni italiane fra Sette e Ottocento*, catalogo della mostra a cura di A. Tartuferi, G. Tolmen (Firenze, Galleria dell’Accademia, 24 giugno-8 dicembre 2014), Giunti, Firenze 2014,



14. Bartolomeo Ramenghi detto il Bagnacavallo senior: ‘Madonna col Bambino’. Londra, Christie’s (9 luglio 1999).

25) [G. Milanesi] *Catalogue de tableaux meubles et objets d'art formant la Galerie de M.^r le Chev.^r Toscanelli Député au Parlement. Tableaux du XIV.^e et XV.^e siècle sur fond d'or des principaux artistes italiens et flamands, peintures à dater du XVI.^e siècle de peintres italiens - français - allemands et espagnols, meubles - faïences - armes - fers - cuirs gaufrés, verres et objets divers dont la vente aux enchères publiques aura lieu dans la maison de l'entreprise à Florence*, Florence 1883, p. 31, n. 120, ma vedi anche, alle pp. 109-110, la “notice T” di Milanesi sul pittore. Sulla collezione Toscanelli, B. Bertelli, *Sulla formazione della collezione Toscanelli e il mercato antiquario pisano negli anni dell'Italia Unità*, in *Pisa unita nelle arti. Un profilo di città*, catalogo della mostra a cura di S. Bruni (Pisa, Complesso Monumentale di San Michele degli Scalzi, 2 ottobre-2 novembre 2011), Polistampa, Firenze 2011, pp. 165-172. La studiosa, che qui ringrazio, ha dedicato all’argomento la sua tesi di laurea (B. Bertelli, *I dipinti Toscanelli: vendita e dispersione di una collezione pisana dell'Ottocento*, Università di Pisa, Facoltà di Lettere e Filosofia, relatore Prof. Ettore Spalletti, a.a. 2003-2004) e mi informa che ha in preparazione uno studio specifico sulla collezione Toscanelli.

26) Oggi alla Harvard University, Cambridge (Mass.), Houghton Library, MS Richardson 46, cfr. P.O. Kristeller, *Studies in Renaissance Thoughts and Letters*, Edizioni di Storia e Letteratura, Roma 1993, v. III, pp. 124-125.

27) Paris, Vignères, Lugt 40258, cit. in E.E. Gardner, *A Bibliographical Repertory of Italian Private Collections. Volume I: Abaco - Cutolo*, Neri Pozza, Vicenza 1998, p. 273.

28) *Collection Toscanelli. Album contenant la reproduction des tableaux et meubles anciens* [Florence 1883], pl. XXX.

29) I ritrovamenti nell’archivio privato Chiaramonte Bordonaro riguardanti Berenson consistono attualmente in tre lettere dello studioso americano (2 dicembre 1902, 14 dicembre 1906: entrambe dai Tatti), 16 maggio 1908 (dal Grand Hôtel des Temples a Girgenti) e due preziosi elenchi redatti dal collezionista, il primo con una scritta in calce: “24 ottobre 1897. Opinioni del Sig. Bernard Berenson sui miei quadri”; il secondo, più scarso ma non meno interessante: “Attribuzioni di Berenson (Maggio 1908)”. Più difficile collocare la terza visita di Berenson alla collezione, dopo la morte di Bordonaro, comprovata da alcuni cambi di attribuzione nei cataloghi successivi: potrebbe essere avvenuta fra il 13 e il 22 maggio 1926, date del quarto soggiorno di Berenson a Palermo.

30) B. Berenson, *The Central Italian Painters of the Renaissance*, second edition, revised and enlarged, Putnam & Sons, New York-London 1909, p. 156; 1932, p. 113; 1936, p. 97; Idem, *Italian Pictures of the Renaissance. A list of the principal artists and their works with an index of places. Central Italian and North Italian Schools*, Phaidon, New York-London 1968, vol. I, p. 66.

31) S. Reinach, *Répertoire de Peintures du Moyen Age et de la Renaissance (1280-1580). Tome premier contenant 1046 gravures*, Ernest Leroux, Paris 1905, p. 553, n. 1.

32) S. Reinach, *Répertoire de Peintures du Moyen Age et de la Renaissance (1280-1580). Tome deuxième contenant 1200 gravures*, Ernest Leroux, Paris 1907, p. 794. La corrispondenza ritrovata di Gabriele Bordonaro e il registro dei visitatori della collezione riserva tante sorprese gradite e si rivela di ampio raggio: basti qui scorrere almeno i nomi principali, di visitatori e corrispondenti, ordinati in senso cronologico: oltre a Reinach, Alfred Hippisley, Adolfo Venturi, Gioacchino Di Marzo, Abraham Bredius, Adolph Goldschmidt, William Agnew, Charles Loeser, Marcello Galli Dunn,

Franz Dülberg, Antonino Salinas, Hermann Voss, Gustavo Frizzoni.

33) Scritta a matita nella fotografia a Firenze, Kunsthistorisches Institut, fototeca, inv. n. 83769. Molto alte sono le possibilità di identificazione del “prof. Carter” in J. Purves Carter: un restauratore inglese di brillante carriera (studi alla National Gallery di Londra; *chief expert* della collezione del Marchese di Bute; assistente di Sir Charles Robertson, che è *Surveyor* della Royal Collection, *chief expert* delle collezioni di Henry Doetsch e di George Salting; restauratore per la ditta dei Duveen Brothers) che, una volta in pensione, fonda una “private Academy where art lovers could pursue their studies on thorough and scientific lines” nella villa Torrigiani, presso Sesto Fiorentino, di sua proprietà (sono notizie desunte da un opuscolo che funziona bene come autoritratto: J. Purves Carter, *The Torrigiani Academy*, Herbert Clark, Paris s. d., la citazione è da p. 6). Tuttavia, il dipinto del Pacchia non figura nel *Catalogo della vendita all'asta della Collezione del Prof. J. Purves Carter. Quadri antichi dei secoli XV, XVI, XVII, XVIII, mobili artistici e mobili inglesi, tappeti persiani; “Villa Torrigiani”, Quinto (Sesto Fiorentino)*, Galleria d'Arte G. Cavalcensi & G. Botti, Firenze 1933 (ringrazio Federica Siddi per un primo controllo). Probabilmente, l’uscita del dipinto dalla collezione va collocata in un momento diverso dalla vendita del 1933.

34) Indicazione a matita nel retro della fotografia nella Fondazione Federico Zeri, Università di Bologna, inv. 87561. Non sono riuscito a reperire ulteriori informazioni sull’opera, nonostante il gentile aiuto di Guido Cribiori.

35) Oltre agli esempi citati in altre note, basti qui elencare, senza ambizioni di completezza, i seguenti cataletti: Guidoccio Cozzarelli, per la Compagnia di Sant’Antonio abate, oggi Arciconfraternita della Misericordia a Siena, documentato al 1498 (cfr. M. Butzek, P.A. Riedl, in *Die Kirchen von Siena*, v. 1.1, cit., cat. 29, p. 369; v. 2.2, figg. 455-458; per la traduzione in italiano cfr. M. Butzek, H. Teubner, in *Oratorio della confraternita* cit., pp. 246-247, figg. 108-111); Giacomo Pacchiarotti, per la Compagnia di Santa Caterina della Notte presso lo Spedale di Santa Maria della Scala, 1520-1525 (cfr. D. Gallavotti Cavallero, *Lo Spedale di Santa Maria della Scala. Vicenda di una committenza artistica*, Pacini, Pisa 1985, p. 402, figg. 432-435, ma per l’attribuzione vedi A. Angelini, recensione a D. Gallavotti Cavallero, *Lo Spedale di Santa Maria della Scala* cit., in ‘Bullettino Senese di Storia Patria’, XCIV, 1987, pp. 458-465, in particolare le pp. 462-465); i curiosi tondi di Bartolomeo di David per il cataletto della Compagnia di Sant’Onofrio presso la chiesa di Sant’Andrea, oggi al Museo Civico, consegnati nel 1532 (cfr. A. Bagnoli, in *Domenico Beccafumi e il suo tempo* cit., cat. 64, pp. 322-327); Giorgio di Giovanni e collaboratore, per la Compagnia della chiesa di Fontegiusta, oggi in Pinacoteca Nazionale (inv. 326-327 e 360-361), verso il 1530 (cfr. F. Sricchia Santoro, cat. 73, in *Domenico Beccafumi e il suo tempo* cit., pp. 360-365); Bartolomeo Neroni detto il Riccio, per la Compagnia di Sant’Ansano in San Vigilio, già nella chiesa di San Donato a Siena (cfr. A. Cornice, cat. 16a-d, in *L'arte a Siena sotto i Medici* cit., pp. 45-47) e oggi nel Museo diocesano (cfr. A. Bagnoli, *Museo diocesano* cit. p. 444); sempre del Riccio, le tavole provenienti dalla chiesa della Misericordia di Grosseto, oggi al Museo d’arte della Maremma (cfr. A. Cornice, in *Mostra di opere d'arte* cit., 1979, cat. 741, pp. 179-180); Francesco Vanni, per la Compagnia di Santa Caterina in Fontebranda a Siena, dipinto nel 1591 e oggi *in loco*, ma ciononostante smembrato in quattro tavole prima del 1725 (cfr. B. Santi, in *L'arte a Siena sotto i Medici* cit., cat. 50a-d, pp. 135-136); il cataletto dipinto da Alessandro Casolani per la Compagnia del Beato Andrea Gallerani nel 1592, sempre nel Museo diocesano (cfr. A. Bagnoli, *Il piacere del colorire. Percorso artistico di Alessandro Casolani 1552/53-1607*, guida alla mostra a cura di A. Bagnoli, P. La

Porta (Casole d'Elsa, Museo Archeologico e della Collegiata; Radicondoli, Collegiata dei Santi Simone e Giuda, 24 marzo-3 novembre 2002), Centro Di, Firenze 2002, pp. 7, 13); Ventura Salimbeni, per la Compagnia di Santo Stefano del 1604, poi passati nella chiesa di San Giacinto e ora esposti nel Museo civico di Siena (cfr. D. Capresi, in ivi, cat. 62a-d, pp. 156-157); bottega di Ventura Salimbeni, dalla pieve dei Santi Pietro e Paolo a Buonconvento, oggi nel locale Museo d’Arte Sacra della Val d’Arbia (cfr. B. Santi, in *Mostra d’opere d'arte* cit., 1981, cat. 72, pp. 194-195). Non hanno dato esito positivo i tentativi di consultare la tesi di laurea di R. Angiolini, *I cataletti dipinti a Siena e nel suo territorio*, Università di Siena, relatore prof. F. Bisogni, a.a. 1993-1994, presso la Biblioteca di Lettere e Filosofia dell’Università di Siena.

36) G. Vasari, *Le vite de’ più eccellenti pittori, scultori e architettori nelle redazioni del 1550 e del 1568*, testo a cura di R. Bettarini, commento secolare di P. Barocchi, Sansoni Editore e S.P.E.S., Firenze 1966-1997, V, 1984, p. 387.

37) G. Vasari, *Le vite de più eccellenti pittori* cit., V, p. 177. I due cataletti sono dipinti dal Beccafumi per la Compagnia dei Santi Niccolò e Lucia (ne rimane solo una tavola, con ‘Santa Lucia’, nella collezione del Monte dei Paschi di Siena, inv. 8460, cfr. A. Angelini, in *Domenico Beccafumi e il suo tempo* cit., cat. 18, pp. 144-145) e per la Compagnia di Sant’Antonio abate, fra 1548 e 1540, e oggi in deposito nella Pinacoteca Nazionale (cfr. C. Alessi, in ivi, cat. 33, pp. 200-205).

38) Rari e tardi sono i cataletti che si sono conservati integri: all’inizio del Novecento fu fotografato quando era ancora intatto persino della struttura della barella il cataletto con le tele di Sebastiano Folli, che appartiene all’arcipretura dei Santi Pietro e Paolo a Roccalbegna (cfr. B. Santi, *Una proposta per Sebastiano Folli: le ‘testate del cataletto’ di Roccalbegna*, in ‘Prospettiva’, 21, 1980, pp. 88-92). È stato di recente riconosciuto al seicentista senese Annibale Tegliacci il cataletto dei Canonici della Collegiata di Casole d’Elsa, oggi nel Museo annesso (cfr. M. Ciampolini, *Presentazione di Annibale Tegliacci e due inediti del Seicento senese*, in ‘Paragone’, LXII, 97, 2011, pp. 46-53, in particolare p. 48, nota 12, con bibliografia precedente); infine, nella Compagnia di Sant’Antonio abate, oggi Arciconfraternita della Misericordia, ve n’è uno dove i quattro dipinti sono inseriti in fastose cornici dorate a volute: è datato 1752 (cfr. B. Santi, C.L. Fuchs, in *Die Kirchen von Siena*, v. 1.1, cit., cat. 31, p. 370, v. 1.2, figg. 459-461; per il testo in italiano, cfr. B. Santi, in *Oratorio della confraternita* cit., n. 31, p. 247, fig. 112, a p. 250).

39) Due tavole di questo cataletto nel 1980 si trovavano in una collezione privata senese, cfr. B. Santi, in *L'arte a Siena sotto i Medici* cit., cat. 471-b, pp. 127-130. Si deve a Martina Ingendaay la trascrizione del documento, che si trova a Siena nell’Archivio di Stato, Patrimonio Resti, 5, Compagnia del Beato Ambrogio Sansedoni, *Deliberazioni*, Libro Terzo, 1745-1779, cc. 48-49r. Dopo il ritrovamento delle due tavole mancanti, le testate di questo cataletto pagato nel 1584-1585 si conservano nelle collezioni del Monte dei Paschi di Siena (inv. nn. 11743 e 11744), cfr. A. Bagnoli, *Gli inizi di Francesco Vanni*, in ‘Prospettiva’, 82, 1996, pp. 84-94, in particolare pp. 85-87, 90-91 (documenti), figg. 4-7.

40) È il cataletto per la Compagnia di San Rocco, che al tempo delle soppressioni passò nella chiesa di San Sebastiano in Camollia. Una testata scomparve dopo il 1862, le rimanenti tre sono oggi in deposito presso la Pinacoteca Nazionale di Siena (cfr. A. Cornice, in *Domenico Beccafumi e il suo tempo* cit., cat. 77, pp. 380-383).

41) A. Bagnoli, in ivi, cat. 2, pp. 78-83. Un’altra testata *double-face*, frammentaria, si conserva nei depositi della Pinacoteca Nazionale di Siena: rappresenta un ‘San Michele Arcangelo’ e i ‘Confratelli della Misericordia in adorazione del Crocifisso’

(cfr. Torriti, *La Pinacoteca Nazionale di Siena* cit., p. 184, cat. 118 Mag, con attribuzione al Pacchia). È un’opera che viene inserita da Angelini, in questo numero di ‘Prospettiva’, nel nuovo *corpus* di Beccafumi giovane.

42) I pannelli lignei dei dipinti di Monaco sono stati entrambi rescati. Il retro della ‘Madonna col Bambino’ presenta una parchettatura, di due centimetri circa, che copre l’intero tavolato. Il retro del ‘San Bernardino’ presenta invece una striscia di cunei che cuciono una spaccatura verticale visibile anche nella superficie pittorica: attraversa la testa del Santo, l’occhio destro, la bocca, il dito e prosegue fino al bordo inferiore. La materia pittorica del ‘San Bernardino’, al di là di un’altra fenditura e di crettature dovute probabilmente al precoce degrado del legante oleoso, è complessivamente in buono stato: solo il monogramma, dipinto dal Pacchia sul fondo blu oltremare, è quasi del tutto svanito. È invece diminuito il pannello della Madonna, che ha sofferto in termini di restauro e rifacimento. Lungo i bordi, sono visibili tracce di bolo e di doratura: sono i resti di una cornice dove dovevano trovarsi gli incavi delle assi del cataletto. La ‘Madonna col Bambino e quattro angeli’ misura 60,3 cm (altezza complessiva), 50,2 cm (lato sinistro, fino al taglio diagonale); 45,2 cm (lato destro, fino all’inizio della centina); 42,5 cm (lato inferiore), 17,8 cm (taglio diagonale), 14,4 cm (lato superiore); il ‘San Bernardino con i due angeli’ 61,5 cm (altezza complessiva), 51 cm (lato destro, fino al taglio diagonale), 44,8 cm (lato sinistro, fino all’inizio della centina), 42,7 cm (lato inferiore), 17,8 cm (taglio diagonale), 14 cm (lato superiore). Lo spessore di entrambe le tavole è di 2,4 cm. Insieme a Alessandro Angelini, abbiamo potuto studiare i dipinti nei depositi della Alte Pinakothek di Monaco, nell’ottobre 2014. Ringrazio il conservatore Andreas Schumacher, la collaboratrice scientifica Annette Hojer e la restauratrice Daniela Karl per la loro disponibilità e preziosa collaborazione.

43) Cfr. A. Angelini, in *Domenico Beccafumi e il suo tempo* cit., cat. 56, pp. 286-287.

44) Lo scarto è evidente se si confrontano le storie romane affrescate dal Genga, nel Gabinetto di palazzo Petrucci, conservate in Pinacoteca Nazionale a Siena (‘Il figlio di Quinto Fabio Massimo riscatta da Annibale i prigionieri romani’, inv. 333, e ‘La fuga di Enea da Troia’, inv. 334, staccate a massello e in ottime condizioni di conservazione) con quelle eseguite da Luca Signorelli (‘Il trionfo della Castità’, inv. 910, e il ‘Coriolano fermato da Veturia e Volumnia’, inv. 3929, dal lascito Mond) e Pinturicchio (‘Penelope al telaio visitata da Telemaco’, inv. 911) tutte alla National Gallery di Londra (maldestramente strappate e trasportate su tela, perciò in cattive condizioni). Le storie a parete del Gabinetto, commissionate per le nozze di Borghese Petrucci, primogenito di Pandolfo, e Vittoria Piccolomini, che si celebrano il 22 settembre 1509, in totale erano otto: mancano all’appello il ‘Baccanale’, scialbato, del Signorelli, di cui Giovanni Agosti (*Precisioni su un ‘Baccanale’ perduto del Signorelli* cit.) ha ritrovato il disegno preparatorio, conservato al British Museum; una ‘Calunnia di Apelle’, sempre del Signorelli, di cui probabilmente si conserva memoria in due maioliche di Nicola da Urbino (Oxford, Ashmolean Museum e Amsterdam, Rijksmuseum, cfr. T. Wilson, *Ceramic art of the Italian Renaissance*, British Museum, London 1987, p. 45, nn. 49-50); una storia descritta da Guglielmo della Valle come ‘Scipione e la donna Celtibera’, senza indicazioni riguardo all’autore, cfr. F. Sricchia Santoro, in *Domenico Beccafumi e il suo tempo* cit., cat. 49a-b, pp. 260-263. Gli affreschi del solito duo Pinturicchio-Pacchiarotti, che decoravano il soffitto del Gabinetto, sono stati staccati e trasferiti su tela: sono oggi al Metropolitan Museum of Art di New York (inv. 14.114.1). Le vele con gli stucchi e le ‘Muse’ del Pinturicchio sono state ritrovate, *in situ*, da G. Agosti, *Precisioni su un ‘Baccanale’ perduto del Signorelli* cit., in particolare le figg. 5-8. Le

paraste lignee intagliate da Antonio Barilli per la stessa camera appartengono oggi alla Pinacoteca Nazionale (cfr. S. Fraschetti, in *Domenico Beccafumi e il suo tempo* cit., cat. 190, pp. 552-553). Del pavimento maiolicato restano frammenti al Victoria and Albert Museum di Londra, al Louvre e al Kunstgewerbenmuseum di Berlino. Un’altra sala era decorata da un fregio di cui rimangono una ‘Giustizia’ *in situ* e tre frammenti al Princeton University Art Museum (una ‘Minerva’, inv. y1962-60, una ‘Prudenza’, inv. y1962-61 e una ‘Figura allegorica’, inv. y1962-62; trasportati su tela), cfr. G. Agosti, V. Farinella, *Interni senesi “all’antica”*, in *Domenico Beccafumi e il suo tempo* cit., pp. 578-599, in particolare le pp. 590-592, e L.B. Kanter, *Luca Signorelli and Girolamo Genga in Princeton*, in ‘Record. Princeton University Art Museum’, 62, 2003, pp. 69-83, in particolare le pp. 74-81. Il Genga è concordemente identificato in uno dei “com-

nel caso del Pacchia, cfr. A. Collobi Ferretti, *Girolamo Genga e l'altare di S. Agostino a Cesena*, Nuova Alfa Editoriale, Bologna 1986, pp. 27-28; da ultimo, sul Genga disegnatore, cfr. F. Rinaldi, *Girolamo Genga as a Draftsman*, in ‘Master Drawings’, LII, 2014, 1, pp. 3-58. Un’opera che Bernardina Sani assegnava ai ‘Maestri di Pandolfo Petrucci’ (B. Sani, *Una proposta per i «Maestri di Pandolfo Petrucci»*. *La Madonna col Bambino e santi del Museo dell'Università di Princeton*, in *Opere e giorni. Studi su mille anni di arte europea dedicati a Max Seidel*, a cura di K. Bergdolt, G. Bonsanti, Marsilio, Venezia 2001, pp. 437-442) è stata giustamente riconsiderata da Kanter (Luca Signorelli and Girolamo Genga cit., p. 81, figg. 18-19) nel contesto della prima attività di Genga a Siena: la ‘Madonna col Bambino, San Giovanni Battista e San Girolamo’ del Princeton University Art Museum (inv. y1988-26). Su Genga a Roma, cfr. ora R. Bartalini, *Sulla camera di Alessandro e Rossane alla Farnesina e*



15. Bartolomeo Neroni detto il Riccio: ‘Sacra Famiglia con San Giovannino’. Londra, Christie’s (7 dicembre 2007).

pagni di pintori” stipendiati al seguito del Signorelli (“Cortona”) per dipingere un carro e alcune decorazioni effimere durante la festa dell’Assunzione, nel 1508. La rapida evoluzione del pittore a Siena si misura confrontando il tondo della Pinacoteca Nazionale di Siena con la ‘Madonna col Bambino, San Giovannino e Sant’Antonio da Padova’ (inv. 433) con la ‘Trasfigurazione’ del Museo dell’Opera di Siena, saldata al pittore nel 1511. È stato già compreso dalla Sricchia Santoro quanto questo rapido passaggio – il Genga nel 1513, nel contratto per la pala di Sant’Agostino a Cesena, si dichiara “pictore in Fiorenza” e secondo Vasari rientra a Urbino già nel 1512 – possa aver contato nella formazione di Beccafumi (F. Sricchia Santoro, in *Domenico Beccafumi e il suo tempo* cit., pp. 254-265), ma il suo astro dovette avere un ascendente anche

sui soggiorni romani del Sodoma (con una nota su Girolamo Genga a Roma e le sue relazioni con i Chigi), in 'Prospettiva', 153-154, 2014 [ma luglio 2015], pp. 39-73, in particolare le pp. 54-58.

45) R. Bartalini, in *Domenico Beccafumi e il suo tempo* cit., cat. 46, pp. 246-247.

46) Per un inquadramento generale, cfr. R. Bartalini, *Giovanni Antonio Bazzi detto il “Sodoma”*, in *Domenico Beccafumi e il suo tempo* cit., pp. 228-235 e schede, ivi, pp. 236-252; Idem, *Le occasioni del Sodoma* cit., in particolare le pp. 106-117; e, più di recente il repertorio di fonti, Idem e A. Zombar-do, *Giovanni Antonio Bazzi, il Sodoma: fonti documentarie e letterarie*, Società storica vercellese, Vercelli 2012. Roberto Bartalini è ritornato a più riprese sul pittore: a proposito delle ventinove storie ovidiane del soffitto di palazzo Chigi al Casato a

Siena, dipinte fra l’autunno 1505 e il marzo del 1507, di cui ne restano solo cinque (Idem, *Sodoma a Palazzo Chigi*, in *Settanta studiosi italiani. Scritti per l’Istituto Germanico di Storia dell’Arte di Firenze*, a cura di C. Acidini Luchinat, L. Bellosi, M. Boskovits, P.P. Donati, B. Santi, Le Lettere, Firenze 1997, pp. 233-238; Idem, *Sodoma, il soffitto di Palazzo Chigi e i volgarizzamenti di Ovidio. Una postilla*, in *Scritti storia dell’arte in onore di Sylvie Béguin*, a cura di M. Di Giampaolo, E. Saccomani, Paparo, Napoli 2001, pp. 157-158); sulla volta della Stanza della Segnatura, riletta alla luce del restauro (Idem, *Sodoma, the Chigi and the Vatican Stanze*, in ‘The Burlington Magazine’, CXLII, 2001, pp. 544-553); sul possibile coinvolgimento di Raffaello nella decorazione della sala nuziale del *Suburbium* di Agostino Chigi, con ‘Storie di Alessandro Magno’, poi dipinte dal Sodoma (Idem, *Da Raffaello al Sodoma. Sulla camera nuziale di Agostino Chigi alla Farnesina*, in *Late Raphael*, atti del simposio internazionale (Madrid, Museo del Prado, ottobre 2012) a cura di M. Falomir, Museo Nacional del Prado, Madrid, 2013, pp. 80-89; Idem, *Sulla camera di Alessandro e Rossane alla Farnesina e sui soggiorni romani del Sodoma (con una nota su Girolamo Genga a Roma e le sue relazioni con i Chigi)*, in ‘Prospettiva’, 153-154, 2014, [ma 2015], pp. 39-73).

47) R. Bartalini, *Domenico Beccafumi, 1513-1518*, in *Domenico Beccafumi e il suo tempo* cit., pp. 84-93 e cat. 3, pp. 94-97, M. Maccherini, in ivi, cat. 9, pp. 110-115.

48) G. Agosti, V. Farinella, *Interni senesi all’antica*, in ivi, pp. 578-599, in particolare la p. 590.

49) Necessita, in primo luogo, di un’identificazione la menzione vasariana: “[prima di partire per Roma, Raffaello] fece un quadro che si mandò in Siena, il quale nella partita di Raffaello rimase a Ridolfo del Ghirlandaio, perch’egli finisse un panno az[z]urro che vi mancava”. L’unica candidatura formulata, in prima battuta da Johann David Passavant – la ‘Belle Jardinière’ del Musée du Louvre (inv. 602) – è stata giustamente rifiutata da S. Béguin, *Raphael dans les collections françaises*, catalogo della mostra (Parigi, Galeries nationales du Grand Palais, 15 novembre 1983-13 febbraio 1984), Réunion des musées nationaux, Paris 1983, cat. 6, pp. 81-84). Altre proposte, poco convincenti, che esulano dall’identificazione del “quadro” vasariano, sono state avanzate: il ‘dittico’ con le ‘Tre Grazie’ del Musée Condé di Chantilly (inv. 38) e il ‘Sogno del Cavaliere’ della National Gallery di Londra (inv. 213), entrambe di proprietà dei Borghese nel 1650, su cui ora ritorna T. Henry, *Raphael and Siena*, in ‘Apollo’, CLX, October 2004, 512, pp. 50-56, in particolare le pp. 55-56, n. 38, dove è ripresa un’antica ipotesi di Erwin Panofsky (*Hercules am Scheidewege und andere antike Bildstoffe in der neuen Kunst*, B.G. Teubner, Leipzig-Berlin 1930 [Gebr. Mann, Berlin 1997, ristampa anastatica], pp. 142-143, che considerava il dipinto un dono per la prima comunione di Scipione di Tommaso Borghese, nel 1500. È più cauta nel seguire Panofsky, a ragione, C. Piazzotta, in *Raphael from Urbino to Rome*, catalogo della mostra a cura di H. Chapman, T. Henry, C. Piazzotta (Londra, National Gallery, 20 ottobre 2004-16 gennaio 2005), Yale University Press, London 2004, cat. 35, pp. 138-139, che propende per una datazione più avanzata del ‘Sogno del Cavaliere’: 1504 circa. Ma la studiosa, sempre ragionevolmente, non esclude la possibilità di una provenienza senese; rilevanti sono gli elementi in favore: la derivazione delle ‘Tre Grazie’ dal gruppo ellenistico posto al centro della Libreria Piccolomini, l’identificazione del nome del committente in Scipione, l’antica provenienza Borghese, provata dal 1650. Sul punto, vedi anche M. Minozzi, *Note sui dipinti di Raffaello nella collezione Borghese*, in *Raffaello da Firenze a Roma*, catalogo della mostra

(Roma, Galleria Borghese, 19 maggio-27 agosto 2006) a cura di A. Coliva, Skira, Milano 2006, pp. 103-112. Infine, una proposta recente di provenienza senese per un’opera di Raffaello viene da T. Henry, *Raphael and Siena* cit., in particolare le pp. 54-55, fig. 9, a proposito di un tondo con la ‘Madonna del silenzio’ di ubicazione ignota. Secondo lo studioso, un dipinto passato all’asta Sotheby’s London (9 luglio 1967, lot. 14, come Andrea del Brescianino), acquistato in Spagna da Luciano Bonaparte nel 1802, sarebbe da identificare nel “tondo bello di casa, con la Madonna, il Signore piccolo che dorme e Santo Giovanni, opera di Raffaello da Urbino che è apprezzato più di dugento scudi” dell’inventario dei beni di Silvia Piccolomini d’Aragona, al momento del suo trasloco da Siena ad Amalfi, ma cfr. J. Shearman, *Raphael in Early Modern Sources (1483-1602)*, Yale University Press, New Haven-London 2003, pp. 926-927, che naturalmente conosce le derivazioni sul tema e mette in guardia: “It must, nevertheless, be doubted that there ever was a painting of this awkward design painted by Raphael; it seems to be only partly based on Raphael’s drawings. If the attribution of the Piccolomini picture were correct its design should have been different”.

50) H. Chapman, in *Raphael from Urbino to Rome* cit., cat. 98, pp. 270-271, dove si nota anche la ripresa di Domenico Alfani nella ‘Madonna col Bambino e i Santi Gregorio e Nicola’ della Pinacoteca Nazionale di Perugia del 1518. Vedi anche E. Knab, E. Mitsch, K. Oberhube, *Raffaello. I disegni*, Nardini, Firenze 1983 [edizione originale: Urachhaus, Stuttgart 1983], pp. 323, 610.

51) B. Berenson, *Le carton attribué à Raphael du British Museum*, in ‘Gazette des Beaux-Arts’, XVII, 1897, pp. 59-66.

52) Sono stati gli studi di Michele Maccherini a chiarire la vicenda di questo pittore: profilo biografico e schede in *Da Sodoma a Marco Pino* cit., pp. 64-82; profilo biografico e schede in *Domenico Beccafumi e il suo tempo* cit., pp. 290-311, e l’utlissima tesi di laurea (con saggio biografico, fortuna critica e catalogo delle opere), che si desidererebbe veder pubblicata, dedicata ad *Andrea e Raffaello del Brescianino*, Università degli Studi di Siena, Facoltà di Lettere e Filosofia, tesi di laurea in Storia dell’arte, relatore L. Bellosi, a.a. 1987-88. Un riepilogo della vicenda del pittore si trova anche in C. Gulli, in *La Sainte Anne. L’ultime chef-d’oeuvre de Léonard de Vinci*, catalogo della mostra (Parigi, Musée du Louvre, Hall Napoléon, 29 marzo-15 giugno 2012), Officina Libraria, Paris-Milan 2012, cat. 20, pp. 82-84.

53) A. Angelini, in *Da Sodoma a Marco Pino* cit., cat. 4, pp. 55-58, tavv. IV-V, che segnala l’esistenza di una ‘Resurrezione’ poi andata dispersa. Le due tavole misurano, rispettivamente, 52x34,2 e 52,5x34,5 cm. Vedi anche M. Salmi, *Il Palazzo e la collezione Chigi-Saracini*, Monte dei Paschi di Siena, Siena 1967, p. 85; M. Butzek, in *Die Kirchen von Siena*, v. 1.1, cit., cat. 19, p. 268.

54) Diametro: 89 cm. Cfr. *Gli Uffizi. Catalogo generale*, Centro Di, Firenze 1979, p. 305, A. Angelini, in *Domenico Beccafumi e il suo tempo* cit., p. 276 e fig. 2 a p. 278.

55) A. Angelini, in *Domenico Beccafumi e il suo tempo* cit., cat. 55, pp. 284-285. Misurano, ciascuna, 167x88 cm.

56) Una fotografia del dipinto si trova in R. Hobart Cust, *Giovanni Antonio Bazzi hitherto usually styled “Sodoma”. The man and the painter, 1477-1549*, Murray, London 1906, p. 65. Una copia del dipinto si conserva alla National Gallery di Londra (inv. 246, 79,7x65,1 cm). Cfr. Angelini, in *Da Sodoma a Marco Pino* cit., p. 49.

57) A. De Marchi, in *Da Sodoma a Marco Pino. Addenda* cit., cat. 2, pp. 5-7. Misura 37,5x27 cm.

58) Due fotografie del dipinto (61,6x40 cm) si conservano nella fototeca Zeri (inv. 87559 e 87560).

Dal retro della seconda (foto Frick Art Reference Library, n. 3288), si ricava un passaggio alla vendita Christie’s London, 28-29 luglio 1926, n. 22; dalla seconda, il transito dalla collezione del Dr. L. Teller, di Stoccolma e il rientro sul mercato italiano (Sotheby’s London, 19 aprile 1967, n. 24, come Pacchia; galleria Michelangelo di Bergamo nel 1981). La provenienza dalla collezione di De Angelis è riconosciuta da Angelini, in *Da Sodoma a Marco Pino* cit., p. 49.

59) A. Angelini, in *Domenico Beccafumi e il suo tempo* cit., pp. 276-277, e L. Martini, *L’Oratorio di San Bernardino*, in ivi, pp. 600-621.

60) A. Angelini, in *Da Sodoma a Marco Pino* cit., p. 53 e figg. 38-39, pp. 56-57; P.A. Riedl, in *Die Kirchen von Siena*, v. 2.1.1, a cura di P.A. Riedl, M. Seidel, Bruckmann, München, 1992, cat. 3, pp. 138-140, v. 2.2, figg. 113-116, e in *L’Oratorio di Santa Caterina in Fontebranda. Le vicende costruttive, gli affreschi, gli argenti*, Siena 1990, nn. 4-5, pp. 62-71, figg. 20-24. Un acquerello di Jean-Antoine Ramboux (483x385 mm), che copia la scena della ‘Messa in fuga dai banditi’, si conserva al Kunstmuseum di Düsseldorf, inv. RV-321 (fotografia al Kunsthistorisches Institut di Firenze, fascicolo “Pacchia”, n. 387000).

61) Un intervento di restauro nel 1985 è segnalato in *Restauri. 1983-1988*, catalogo della mostra a cura di P. Torriti (Siena, Pinacoteca Nazionale, dicembre 1988), p. 66, nell’elenco in appendice. Una campagna fotografica del restauro si trova nel fascicolo dedicato a “Giolamo del Pacchia”, nell’archivio fotografico della Soprintendenza Belle Arti e Paesaggio per le province di Siena, Grosseto e Arezzo (negg. 13530, 36067).

62) J.A. Crowe, G.B. Cavalcaselle, *A new history of painting in Italy* cit., III, 1866, p. 381: “The Virgin and child between SS. Paul and Bernard are conceived with a measure of grandeur, and of refinement in character and expression to which the Siennese of the sixteenth century have not as yet accustomed us. The attitudes are dignified and appropriate, the Virgin, though broad in face, recalling Mariotto Albertinelli, and Fra Bartolommeo as regards mould, and Raphael in respect of attitude. The child is playful, handsome, and well drawn. Two infant angels flying under the draperies that would, but for their support, fall over the parapet of the throne, are quite airy and light in their aspect. There is a distinguishing gravity and repose in the whole piece. Its colour is of the best obtained in Sienna, powerful, brilliant, and transparent, and handled with a knowledge of all the technical improvements of the day, softly fused, well modelled, with an impasto scumbled and glazed after the approved fashion of the Venetians. A harmonious landscape adds to the general charm”. Per il giuspatronato Bandinelli e l’identificazione dei santi, sono fondamentali le considerazioni di W. Loeseries, in *Die Kirchen von Siena*, v. 2.1.1, cit., cat. 20, pp. 391-394, v. 2.2, fig. 390, con datazione al 1525-1530.

63) A. Angelini, in *Da Sodoma a Marco Pino* cit., cat. 6, pp. 60-61, tav. VIII-IX-X. Misure: 65x127 cm.

64) Il dipinto è riconosciuto come opera del Pacchia a partire da B. Berenson, *Quadri senza casa. Il Quattrocento senese*, in ‘Dedalo’, XI, 1931, p. 766, cfr. F. Bisogni, *Le opere di Domenico Beccafumi nella Collezione di Galgano Saracini*, in ‘Prospettiva’, 26, 1981, pp. 25-47, in particolare le pp. 40-41, con scheda accurata. Il dipinto misura 68x152 cm.

65) A. Angelini, in *Domenico Beccafumi e il suo tempo* cit., cat. 57, pp. 288-289 n. 191, e fig. 1 a p. 288. Il dipinto, 61x41 cm, si trovava in precedenza a Firenze, presso Livio Bruschi (1963), e passò in seguito all’asta presso Finarte (Roma, 23 maggio 1989), (Dipinti antichi, asta 688, Roma, 23 maggio 1989, n. 191, pp. 86-87).

66) *Domenico Beccafumi e il suo tempo* cit., fig. 16 a p. 35. Come si ricava da una nota nel retro della

fotografia del dipinto posseduta da Zeri (inv. 87547), la tavola misura 24,5x57,5 cm, era di proprietà di “Lady Freyberg” e figurava alla mostra di arte italiana della Royal Academy a Londra nel 1960 (*Italian Art and Britain*, winter exhibition 1960, Royal Academy of Arts, London, n. 118, p. 54): qui la ‘Venere’ è considerata, sulla scorta di Schubring, frammento di un cassone nuziale. Nella fototeca Zeri, si trova una fotografia di un dipinto simile: una probabile ‘Allegoria della Carità’ (inv. 87548), con un’annotazione sul retro che specifica la provenienza dalla collezione di Giuliano Briganti (1967).

67) Cfr. A. Angelini, in *Da Sodoma a Marco Pino* cit., cat. 5, pp. 58-60, tavv. VI-VII, misure: 228x165 cm. La fase estrema del Pacchia è la meno interessante. È anche datato 1521 il tabernacolo dipinto ad affresco nella cappella della fattoria di Radi di Creta, di proprietà Bichi Ruspoli Forteguerrri, presso Monteroni d’Arbia (Archivio fotografico della Soprintendenza di Siena, fascicolo “Giolamo del Pacchia”, neg. 52640). Nella stessa fototeca, si conservava una riproduzione della ‘Deposizione’ nella chiesa di Sant’Eugenio a Monastero, attribuita al Pacchia da Bagnoli (neg. 18840). Vanno menzionati infine una serie di tondi, tutti da collocare verso il 1520: una ‘Sacra Famiglia con Sant’Elisabetta, San Giovannino e Caterina da Siena’ a Greenville, Bob Jones University and Galleries (inv. 87.1, cfr. B.A. Jones, *Bob Jones University. Supplement to the Catalogue of the Art Collection. Paintings Acquired 1963-1968*, Bob Jones University Press, Greenville (South Carolina) 1968, p. 10, n. 219, fig. a p. 75, diametro cm 112,7, con provenienza dal mercante parigino Sedelmeyer); una ‘Madonna col Bambino, Santa Caterina e San Francesco nel paesaggio’, collezione Chigi-Saracini (inv. 287, diametro 46,3 cm, cfr. A. Angelini, *Da Sodoma a Marco Pino* cit., cat. 8, pp. 62-63, tav. XI); una ‘Madonna col Bambino, San Giovannino, San Bernardino e Santa Caterina’, collezione Chigi-Saracini (inv. n. 24, 71,5x54 cm, cfr. ivi, cat. 7, pp. 61-62, tav. XII) e una ‘Sacra Famiglia con i Santi Giovannino e Caterina da Siena’ a Napoli, nel Museo di Capodimonte (cfr. F. Sricchia Santoro, in *Domenico Beccafumi e il suo tempo* cit., p. 31, fig. 17 a p. 36).

68) M. Lenzini Moriondo, in *Arte in Valdichiana dal XIII al XVIII secolo*, catalogo della mostra a cura di L. Bellosi, G. Cantelli, M. Lenzini Moriondo (Cortona, Fortezza del Girifalco, 9 agosto-10 ottobre 1970), Arti grafiche Alinari Baglioni, Firenze, 1970, n. 53, pp. 39-40, e R. Longi, in *Arte e storia nella Collegiata di Sinalunga*, a cura di R. Longi, L. Martini, Lui, Chiusi (Si) 1995, pp. 52-54 (sulle vicende dell’altare, ricostruito nel Seicento) e B. Santi, ivi, pp. 54-56 (sul dipinto del Pacchia).

69) *I. Checklist of Paintings. University of London. The Courtauld Institute Galleries*, The Courtauld Institute Galleries, London 1989, n. 302, p. 17. Diametro: 69 cm. Proviene dal lascito Gambier-Parry (1966). Per il tondo della Pinacoteca, cfr. P. Torriti, *La Pinacoteca Nazionale* cit., p. 177

70) L’elenco di Berenson relativo al Pacchia (*Italian Pictures of the Renaissance* cit., 1968, v. I, pp. 306-308) è corredato da ventuno illustrazioni nell’edizione Phaidon (v. III, figg. 1544-1565). Una fotografia del dipinto della Pinacoteca Vaticana, consultabile *on line*, si trova nell’archivio Scala, n. 88429. Il tondo torinese, inizialmente inserito correttamente nelle liste sotto il nome del Pacchia (Idem, *The Central Italian Painters* cit., p. 212) passa poi sotto quello del Brescianino (Idem, *Italian Pictures of the Renaissance* cit., p. 67).

71) Misure: 62,5x42 cm.Vienna, Dorotheum, 11 giugno 2013, lot. 37.

72) E. Peters Bowron, *European Painting before 1900 in the Fogg Art Museum. A Summary Catalogue including Paintings in the Busch-Reisinger Museum*, Harvard University Art Museums, Cambridge (Mass.) 1990, p. 110, fig. 661 a p. 327, dove è già correttamente ascritto al Pacchia. Una fotogra-

fia del dipinto si trova nel fascicolo “Pacchia” della Fototeca Previtali, depositata presso la Biblioteca di Lettere e Filosofia dell’Università di Siena, inv. n. 31038.

73) *Hampel Fine Art Auctions. September-Auktionen. Donnerstag, 25. und Freitag, 26. September. Katalog II – Gemälde Alte Meister. 25. September 2014*, n. 635, pp. 24-27, con ampia campagna fotografica, diametro 88,7 cm. Il dipinto, che era già passato sul mercato (Venezia, Casa d’aste San Marco, 8 novembre 2009, n. 23) era stato avvicinato a Bernardino Fungai da Giuliano Briganti (12 dicembre 1973) e Rodolfo Pallucchini, mentre ad Andrea De Marchi spetta l’attribuzione al Pacchia. Nella scheda non è menzionata l’iscrizione, che si trova a fianco del San Giovannino, e che pare originale. Nell’ottobre 2014, ho potuto studiare e fotografare il dipinto presso la galleria Hampel di Monaco: ringrazio il personale per l’accoglienza.

74) Una fotografia del dipinto si conserva nel fascicolo “Pacchia” della fototeca Previtali, n. 4165). Cfr. C. Bernardini, *Il Bagnacavallo senior. Bartolomeo Ramenghi pittore (1484?-1542?)*, Luisé Editore, Rimini 1990, n. 11, pp. 80-81, tav. VII.

75) *Old Master Pictures. The Properties of The Bergsten Collection. The Late Dr. Ludwig Burckhard. The Executors and Trustees of the Residue Funds of the 6th Marquess of Bute. The Estate of the 2nd Viscount Camrose. Mrs. E. J. Hannah. The Estate of the Late Lady Joseph. The Earl of Shaftesbury. A member of the Von der Schulenburg Family and from various sources*, Christie’s London, 9 luglio 1999, lot. 63.

76) La provenienza è attestata da una nota nel retro della fotografia del dipinto, classificata fra le opere del Pacchia, nella fototeca Zeri (inv. 87546).

77) W. Cohen, *Provinzialmuseum in Bonn. Katalog der Gemäldegalerie*, Friedrich Cohen, Bonn 1927, p. 102, tav. 86, dove è già attribuita al Pacchia (misure: 51x40 cm). Nella scheda, la somiglianza con la ‘Madonna col Bambino e San Francesco’ di Budapest è già intuita. Il museo aveva ottenuto il dipinto in prestito dalla collezione Wesendonk di Bonn, dalla quale era uscito nel 1935 (vendita a Colonia, Lempertz, 27 novembre 1935, lot. 77). L’attribuzione al Pacchia è formulata da B. Berenson, *The Central Italian Painters of the Renaissance*, Putnam & Co., New York-London 1897, p. 158, sin dalla prima edizione degli indici. Un’incisione al tratto del dipinto è pubblicata da S. Reinach, *Répertoire de Peintures du Moyen Age et de la Renaissance (1280-1580). Tome troisième contenant 1.350 gravures*, Ernest Leroux, Paris 1910, p. 432, n. 1, come ‘Pacchia (?)’.

78) J.A. Crowe, G.B. Cavalcaselle, *A new history of painting in Italy* cit., III, 1866, p. 383 e nota 4: “[...] one still more important [dei dipinti della Pinacoteca di Siena, di Monaco e della National Gallery di Londra] under the name of Fra Bartolommeo in the collection of the Marquis of Westminster [testo in nota:]. The Virgin with her left arm round the waist of the young Baptist, on the right, to whom the infant Christ, on her lap, gives his blessing; – in rear S. Joseph, a landscape and a green curtain. This is a graceful group, little less than half size, carefully executed, but of a veiled transparency in the flesh shadows, and bright in the lights (yellowish), worked with a fluid brush, a mixture of Raphael and Fra Bartolommeo, with a certain Siennese impress in the types and movement, that seem peculiar to Pacchia. The hand of Christ and that of the Baptist are retouched; and the flesh in the Virgin is not free from restoring”. Sulla collezione dei Grosvenor, cfr. D. Eskerdjian, *Grosvenor House revisited. The collection of the Duke of Westminster*, in ‘Apollo’, CXLVII, 436, 1998, pp. 3-10. Nel corso dell’Ottocento, la ‘New Gallery’ a Grosvenor House, risistemata da William Porden nel 1805, “was generally open to visitors”. Almeno dal 1820 il dipinto si trova nella collezione di Robert Grosvenor, primo marchese di Westminster: esposto

nella *Drawing Room*, fra opere attribuite a Raffaello e Guido Reni, è riprodotto in incisione in J. Young, *A catalogue of the Pictures at Grosvenor House, London; with etching from the whole Collection*, W. Bulmer and W. Nicol, London, 12 maggio 1820, p. 15, n. 43, pl. 15. In seguito, passa alla vendita Christie’s London (4 luglio 1924, lot. 2), come Fra’ Bartolomeo. Una fotografia si conserva alla Frick Art Reference Library, neg. C25554.

79) B. Berenson, *Italian Pictures of the Renaissance* cit., 1968, v. I, p. 307, v. III, fig. 1559.

80) *Christie’s Old Master Pictures*, 10 dicembre 2003, lot. 83. Misure: 60x46 cm.

81) A. Bagnoli, in *Domenico Beccafumi e il suo tempo* cit., cat. 2, pp. 78-83.

82) F. Sricchia Santoro, ivi, cat. 1, pp. 76-77.

83) Alessandro Bagnoli mi fa notare come anche la ‘Madonna col Bambino, San Giovannino e i Santi Nicola di Bari e Ansano’ di ubicazione ignota, assegnata da Bernardina Sani al ‘Primo Maestro di Pandolfo Petrucci’ (*Una proposta per i «Maestri di Pandolfo Petrucci»* cit., fig. 4 a p. 441), sia in realtà un ulteriore tassello dell’attività giovanile di Beccafumi, recuperata nell’articolo di Alessandro Angelini che compare in questo numero di ‘Prospettiva’. I confronti più stringenti sono proprio con il ‘San Galgano’ del cataletto di Pinacoteca e con la ‘Sacra Famiglia’ Westminster.

84) M. Maccherini, in *Domenico Beccafumi e il suo tempo* cit., cat. 6, pp. 104-105.

85) R. Kultzen, *Alte Pinakothek München* cit., pp. 24-25, diametro 113 cm. È un acquisto del 1816, sempre per conto di Ludwig I, dalla casa senese dei Marsili. È attribuito a Beccafumi, sin dal suo ingresso nelle collezioni museali monacensi. Una buona riproduzione a colori del tondo di Monaco è in *Domenico Beccafumi e il suo tempo* cit., p. 65, fig. 3.

86) I saggi essenziali in catalogo, per comprendere la parabola dell’artista e la sua vicenda critica, sono P. Barocchi, *Appunti sulla fortuna del Beccafumi da Vasari a Romagnoli*, in *Domenico Beccafumi e il suo tempo* cit., pp. 17-25; F. Sricchia Santoro, *Beccafumi a Siena*, ivi, pp. 26-43; Eadem, *La vita*, ivi, pp. 60-70; Eadem, *Domenico Beccafumi, 1507-1512*, ivi, pp. 72-74; R. Bartalini, *Domenico Beccafumi, 1513-1518*, ivi, pp. 84-93 (centrale per la congiuntura che si descrive qui); A. Angelini, *Domenico Beccafumi, 1519-1527*, ivi, pp. 126-131; A.M. Guiducci, *Domenico Beccafumi, 1528-1537*, ivi, pp. 156-163; C. Alessi, *Domenico Beccafumi, 1537-1551*, ivi, pp. 192-199; A. De Marchi, *Beccafumi e la sua ‘maniera’: difficoltà del disegno senese*, ivi, pp. 412-425; A. Bagnoli, *La scultura di Domenico Beccafumi a Siena*, ivi, pp. 520-535; M. Collareta, *“Pittura commessa di bianco e nero”*. *Domenico Beccafumi nel pavimento del Duomo di Siena*, ivi, pp. 652-676.

“Domenico dipentore sta in chasa di Lorenzo Bechafumi”. On Some documents at Montepulciano about the cult of Agnese Segni and their reflections in the realm of art (1506-1507)

Andrea Giorgi

Annotations from an accounting registry of the Commune of Montepulciano reveal the presence of the young painter “Domenico” in the city between the summer of 1506 and the spring of 1507. He came in the train of the Sienese *podestà* Lorenzo Beccafumi, in whose home he still resided according to Giorgio Vasari’s account. When he was but a young man, Domenico painted an image of Saint Agnese as part of the projects in the palace of the Commune, part of a concerted effort to revitalize the cult of Agnese Segni.

Girolamo del Pacchia’s *cataletto* for the Confraternity of San Bernardino in Siena

Claudio Gulli

The article reconstructs the four headboards of the *cataletto* of the lay Confraternity of San Bernardino of Siena, painted by Girolamo del Pacchia in 1514-1515. Two panels at the Alte Pinakothek in Munich depicting the ‘Madonna and Child’ and ‘San Bernardino’ were already known; to them can now be added a ‘Christ in *pietà*’ of unknown location, and a ‘Stigmatization of Saint Francis’ from the Chiaramonte Bordonaro collection. An examination of del Pacchia’s activity, from his initial Pinturicchio-like manner through his period of tangential contact with the ‘*maniera moderna*’ of Sodoma and Beccafumi, allows for new attributions and for the exclusion of others. Under the name of del Pacchia one can in fact place works to date attributed to Bagnacavallo, Riccio, and even to the young Beccafumi.

A short note about Titian

Giovanni Agosti

An overview of the critical history of a portrait by Titian in the Pinacoteca Ambrosiana attempts to identify the sitter – long and authoritatively considered to be the father of the painter – as the Milanese *condottiero* Gian Giacomo Medici. Some brief observations on the relationship between the artist and the city of Milan accompany the proposal.

Boncompagni and Guastavillani patronage in the Capuchin church at Frascati: an addition for Niccolò Trometta and a hypothesis about the ‘Painter of Filippo Guastavillani’

Patrizia Tosini

The Capuchin church in Frascati houses pictorial decoration sponsored by pope Gregory

XIII (1572-1585) and by his two cardinal nephews, Filippo Boncompagni and Filippo Guastavillani. These two long-standing rivals competed on this occasion in artistic commissions. While we know that the Boncompagni Pope employed Girolamo Muziano for the execution of the ‘Crucifixion’ high altarpiece for the church, the authors of the two paintings on the lateral altars – ‘The *Sacra Conversazione*’ and ‘Saint Francis receiving the Stigmata’, respectively commissioned by Filippo Boncompagni and Filippo Guastavillani – remained unknown. For the first painting the artist can now be identified as Niccolò Trometta, who also painted the nave frescoes. The same had realized the painting originally for the church of San Giuliano in Banchi in Rome by request of Pietro da Cordova, copying the Fugger altarpiece by Giulio Romano in the church of Santa Maria dell’Anima, as the contract of 1563 attests. We hypothesize that the other lateral painting was executed by the still anonymous ‘Maestro di Filippo Guastavillani,’ so identified by Daniele Benati, who was active for the cardinal nephew in the villa Guastavillani at Barbiano, near Bologna.

Cesare Nebbia and the decoration of the Florenzi chapel in San Silvestro al Quirinale. The contract of 1579 and Nebbia’s working relationship with Girolamo Muziano

Fausto Nicolai

The article reconstructs the pictorial and sculptural decorations of the Florenzi chapel in San Silvestro al Quirinale in light of the unpublished contract underwritten by Cesare Nebbia in 1579. In addition to unequivocally identifying the patron as the Umbrian prelate Marc’Antonio Florenzi and establishing a precise chronology, the document reveals the involvement of Girolamo Muziano as financier and guarantor of the project in particular ways different from common practice for artistic agreements of the time. The contractual stipulations underscore the dynamics of exchange and dialogue between Muziano and his protégé Nebbia, both in terms of graphics and of the relationship with his patron at the worksite where they collaborated in ways hitherto unrecognized in the literature.

A Neapolitan altarpiece by Alessandro Casolani: “Sant’Alfonso quando riceve l’habito sacerdotale dalla Madonna”

Stefano De Mieri

This contribution focuses on a painting by the Sienese Alessandro Casolani (1552-1607) mentioned in the sources but thus far never identified. Isidoro Ugurgieri Azzolini recorded in his detailed biography of the artist (1649) a *pala* depicting “Saint Alfonso receiving the priestly robe from the Madonna” that had been sent to some unknown Neapolitan destination. The author proposes that the work be identified as the grand *pala* of such iconog-

raphy actually in an oratory of the Neapolitan convent of San Domenico Maggiore. The painting comes from the Trecento chapel of cardinal Rinaldo Brancaccio dedicated to Saint Andrew, and almost certainly commissioned by Alfonso Brancaccio at the beginning of the Seicento. Furthermore, the painting, previously attributed to a variety of authors, is in fact signed and dated 1603 by Casolani. The ties between Alfonso Brancaccio and the Sienese Alessandro Turamini, professor of law at the University of Naples, make it a highly plausible hypothesis that the commission came from a descendant of the aforementioned cardinal. On one hand the complex iconography of the canvas evokes the cardinal, particularly due to the presence of Saint Vito, the martyr to whom his diaconal titular church at Rome was consecrated, San Vito in Macello Martyrum. On the other hand, the imagery draws attention to the figures of Saints Ildefonso and Raimondo of Pennafort. Saint Ildefonso’s presence recalls the office of the *Novena* of Christmas, which was introduced in Italy, specifically in San Domenico Maggiore by Father Alfonso da Maddaloni, who for a long time was considered in Neapolitan sources the patron of the painting. Furthermore, we show that the articulated depiction of the iconography is the fruit of complex research as testified by two drawings never before ascribed to Casolani in the Pinacoteca Nazionale and the Biblioteca degli Intronati at Siena.

Tanzio da Varallo: a Neapolitan portrait

Marco Tanzi

The recent passage at a Sotheby’s New York sale of a rare example of the portraiture of Antonio d’Enrico, known as Tanzio da Varallo, allows for a re-examination of the painter’s early phase in the first decade of the Seicento in Rome and Naples. Documentary findings made known in the 2014 exhibition *Tanzio da Varallo incontra Caravaggio. Pittura a Napoli nel primo Seicento* are useful to this end. In fact the ‘Portrait of a Gentleman’ well illustrates Tanzio’s Neapolitan period – on which Giovanni Previtali was the first to shed light – by a clear connection to Caravaggio in the ‘Madonna of the Rosary’, currently in Vienna. Further attention to Tanzio at Naples prompts new analysis of the chronology of several other paintings recently added to the corpus of Tanzio’s work.

The restoration of a long-forgotten altarpiece in the *collegiata* of San Gaudenzio at Varallo, depicting ‘Saint Nicholas, Saint Gregory, and Saint Pantaleone,’ suggests, in the wake of key observations by Gianni Romano, a reassessment of the moment preceding Tanzio’s departure for Rome in the jubilee year of 1600, for which no works are known. In fact, the restoration allows one to imagine possibilities for the artistic debut of the grand painter *in patria*, when he was still in part marked by Gaudenzio, and for the reciprocal contact between the painter and his yet misunderstood brother Melchiorre D’Enrico.